

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 78.01: 785 :781.7: 786.2: 477.8

БОДНАР ДЕНИС ІГОРОВИЧ

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАНО МУЗИКА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ ОКЦИДЕНТУ ТА ОРІЄНТУ**

025 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Д. І. Боднар

Науковий керівник: Дутчак Віолетта Григорівна – доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2025

АНОТАЦІЯ

Боднар Д. І. Українська фортепіанна музика ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурної зустрічі окциденту та орієнту. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню української фортепіанної музики ХХ – поч. ХХІ ст. крізь призму проявів художнього мислення Заходу і Сходу.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Наукова новизна дослідження зумовлена його метою і комплексом поставлених завдань.

У дисертації *вперше*:

– концептуально осмислено феномен культурної зустрічі як здійснений результат діалогу культур, обґрунтовано семантико-стилістичні моделі проявів культурної зустрічі Заходу і Сходу в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть – орієнтально-образну, арабесково-сецесійну та рефлексивно-медитативну;

– укладено типологію арабесковості та медитативності в українській фортепіанній музиці вказаного періоду;

– здійснено періодизацію культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Уточнено:

– уявлення про характерні риси орієнтального та окцидентального типів мислення та їх відображення в музиці;

– розуміння впливу колективної ментальності та ідентичності Заходу

та Сходу на семантико-стилістичне навантаження музичного мистецтва.

Набули подальшого розвитку:

– компаративне бачення світоглядності окциденту та орієнту та її відображення в музиці;

– експлікація понять «окцидент» та «орієнт» в українському музикознавчому континуумі.

Запропоновано дефініцію феномену «культурна зустріч», сутність якого полягає у взаємопроникненні ментальних і семантико-стилістичних рис «Іншого» і «Свого» на міжкультурному – міжцивілізаційному рівнях, а також у результативності, що відрізняє цей процес від діалогу. Аналіз Імаго як метакатегорії показав, що концепції орієнталізму мають суть інтерпретації орієнту, конституюючи його сенси в орієнтації на власне «Я», котре існує, як віддзеркалення «не-Я».

Звернення до історіографії проблематики показало, що ключовими для концепції дисертації є ідеї Едварда Ваді Саїда щодо феномену орієнталізму, його втілення в музичному універсумі у контексті імагологічного підходу – Олени Берегової, «“нового” орієнталізму» Ангеліни Мамони, взаємодії культур Віолетти Демещенко та низки інших концепцій філософського, культурологічного, літературного та інших напрямків. У дослідженні орієнтального Імаго враховано ієрархію комунікації (Ролан Барт), що відображено у трактуванні музичних творів як «відкритого тексту», експлікація проблематики у музикознавстві здійснена крізь призму концепції діалогічності Олександри Самойленко, рефлексивної свідомості Людмили Шаповалової, відображення національної ментальності в музиці Вікторії Драганчук-Кашаюк, досліджень фортепіанної музики Наталії Посікіри-Омельчук, Ольги Стрілецької, Наталії Рябухи та ін., що створило комплексне підґрунтя для рельєфного увиразнення результатів культурної зустрічі.

Стверджується, що в результаті конвергенції, яка активно відбувається у др. пол. XX – на поч. XXI ст., специфічні світоглядні і музично-мовні риси «Іншого» проникають у власний культурний тезаурус, маркуючи спільні витоки

цивілізацій Заходу і Сходу як культур «аполонівської душі» та «прасимволу Дао». Водночас, гіпертрофовані вияви цього процесу можуть спричинити глобалізаційне поглинання сильнішим «Своїм» слабшого «Іншого», стираючи розмаїття варіантів світових культур і національну ідентичність.

Виявлено, що в українському світогляді, в силу географічного положення та історичних колізій і зв'язків з орієнтальними культурами, найбільш рельєфно марковані Степовий, Кримський, Турецько-османський варіанти Імаго. Опанування орієнту є природнім процесом, що відображається у мотиві захисту рідної землі, але не загарбання землі «Іншого», до якого виражається глибинне розуміння, позбавлене яскравого екзотизму, а передане через кордоцентричну щиросердечність. Обґрунтовано національний мамаївський архетип з рефлексивним типом свідомості.

Дослідження показало, що формування Імаго Сходу в європейській музиці відбувалося у руслі фантазійного екзотизму як семантичного і стилістичного маркера «Іншого», що яскраво проявилось в музично-театральних жанрах. Під впливом літератури («Західно-східний диван» Йоганна Гете та ін.) та інших явищ європейський орієнталізм в інструментальній музиці позбавився зовнішнього екзотизму, проявившись в екстатизмі Кароля Шимановського, рефлексивності та/або медитативності Бориса Лятошинського, Кшиштофа Пендерецького, Валентина Сильвестрова, Гії Канчелі, Альфреда Шнітке, Алемдара Караманова, Арво Пярта, в піфагорейському захопленні вібраційною музикою Карлґайнца Штокгаузена, в паломництві до Сходу Олів'є Мессіана, дзен-буддизмі Джона Кейджа, пошуках Стівена Райча, Філіппа Ґласа та ін.

Задля показу втілення орієнту в європейській фортепіанній музиці проаналізовано твори Роберта Шумана, Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Кароля Шимановського, Олів'є Мессіана, розглянуто концепції творів Джачінто Шельсі, Джона Кейджа та ін., в яких виявили впливи Арабського, Індуського, Іберо-мавританського та інших Імаго та їх вторинні вияви.

В українській фортепіанній музиці етнічна імагосемантика представлена розмаїтою палітрою творів, в якій відображається трансформація орієнту, що

відбулася під впливом екзотизування, арабесковості, рефлексивності та/або медитативності. Ці тенденції визначають семантико-стилістичні моделі втілення культурної зустрічі – орієнтально-образну, арабесково-сецесійну і рефлексивно-медитативну.

Орієнтально-образна модель проявилася в сюїтах «Кримські ескізи» (1908), «Тисяча та одна ніч» (1926), п'єсі «Іспанія» (1947) Сергія Борткевича, у тонкому звукопису циклів «Порцелянові чашки» (1930), «Східний альбом» (1940), «Легенди» (1944), п'єсі «Срібна злива» (1948) Всеволода П. Задерацького та ін. У цілому, у цій моделі перетворено основні засади звукоживопису Клода Дебюссі та Кароля Шимановського, що передбачають яскравість ладотональних і гармонічних барв, специфічні фактурні рішення, роботу з образними моделями – «східної млості» та ін.

Основними рисами арабесково-сецесійної моделі є витонченість і загадкові рисунки ліній з алюзіями до східної літерної та орнаментальної графіки. Модель проявилася у двох образно-семантичних сферах. Витоки першої – у творчості Миколи Лисенка, який у п'єсі «Мрії» ор. 13 зобразив витончену візерунковість, продовжені в музиці Василя Барвінського у циклах П'ять прелюдій (1908), «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Бій-Біль-Перемога Любові» (1915) та ін. Інший варіант трансформації арабесковості – яскравий етнічний варіант гуцульської сецесійності, який набув розмаїтих виявів у творах Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Богдани Фільц, Олександра Козаренка та ін. У результаті, укладено типологію арабесковості, яка є результатом поєднання західноєвропейських тенденцій музичного осмислення орієнту та національної традиції.

Рефлексивно-медитативна модель має джерелами європейський тип медитативності, оснований на піфагорівській ідеї числа і платонівській споглядальності, візантійсько-християнський релігійний тип, а також східний, привнесений у процесі зацікавлення орієнтом. Вказана модель є найбільш розповсюдженою в українській фортепіанній музиці, у цілому, та домінуючою у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Моделі притаманні фонічне

мислення, просторова сонорність – зосередження на звуці / комплексі, мінімалістична повторюваність структур, що творять медитативний стан, в якому ототожнюються Я-образ автора та Я-образ музики (Людмила Шаповалова). Модель яскраво реалізувалася в українській музиці (цикли «Біль – бій, перемога Любові» (1915) та інші твори Василя Барвінського, «Відображення» Бориса Лятошинського (1925) і ряд творів послідовників), включно із джазовою рефлексивністю («Три джазові п'єси», «Блюз» (1964) Мирослава Скорика та ін.).

Вирізнено головні типи звучань, які творять «канон медитативності»: 1) медитативність-метафоричність Валентина Сильвестрова («Кітч-музика» (1977) та ін.); 2) медитативність-ліризм Євгена Станковича (Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» (2000) та ін.); 3) медитативність-релігійність Алемдара Караманова (Третій фортепіанний концерт «Ave Maria» (1968) та ін.). Описані типи медитативності отримали нові яскраві трансформовані втілення у множинних композиціях зламу ХХ – ХХІ століть – «Моління про чашу» (1990), «Світ ловив його» Олександра Щетинського, «Aband – Patience» (1991), «Кольорові звуки. Evening Solitarre Paysage» (1995) Кармелли Цепколенко, «Гравітації» (1998) Ганни Гаврилець, «Тіні та примари» (1999) Людмили Юріної, «Postludium» (2000) Богдана Сегіна, прелюдії «Рими» (2000) Любови Сидоренко, «Stück» (2004) Богдани Фроляк, «Xmas Star» («The Christmas Star», 2006) Миколи Ковалінаса, «Відзвуки» (2007) Михайла Шведа, «Illuminatio I або три враження» (2007) Остапа Мануляка, аудіовізуальній композиції «Графічна соніфікація пам'яті» (2019) Остапа Мануляка та Назара Скрипника, «Сімурґ» (2021) Вікторії Польової та ін.

Акцентовано, що у низці творів поєднуються риси декількох моделей. Щодо жанрового вибору, то результати культурної зустрічі найчастіше реалізувалися в жанрах мініатюри, циклу мініатюр, окремих програмних п'єс.

Диференційовано етапи розвитку культурної зустрічі в українській фортепіанній музиці ХХ – поч. ХХІ ст. Екзотизація східного Імаґо мала місце у першій половині ХХ ст., у цей же період яскраво розвинулася арабескова

тенденція, при цьому гуцульська сецесійність активно розвивалася протягом усього ХХ ст.. Рефлексивно-медитативна природа фортепіанного виразу віднайшла множинну реалізацію у др. пол. – на поч. ХХІ ст. Перехід від паритетного співвідношення моделей культурної зустрічі у першій половині ХХ ст. до домінування рефлексивно-медитативного типу музичного мислення поєднується з яскравим увиразненням національно-ментального ліризму, що є ознакою зміни музично-ментальної та семантико-стилістичної парадигми відповідно до концепції емансипації звуку (Ніна Герасимова-Персидська).

У результаті, увиразнено думку про те, що клавесин-рояль став творцем яскравої картини окцидентно-орієнтальної зустрічі, показавши промовисті приклади паралелей, запозичень та алузій у творчості мистців західної традиції. Орієнтальні (китайська, японська, арабська та ін.) та пограничні (іберо-американська, іберо-мавританська та ін.) музичні культури, які творять власні фортепіанні традиції, також є результатом культурної зустрічі («Фантазії на тему трьох ущелин» Лю Веньцзіня, «Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюня, «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» Ван Цзяньчжона, «Заповнена зірками ніч» і «Музика протягом тисячі осеней» Олексини Луї та ряд ін.). Тому перспективи подальших досліджень даної теми вбачаються у творенні цілісної панорами результатів культурних взаємовпливів у мистецтві ХХІ століття, що вимагає залучення до її сегментів фортепіанних культур Сходу, які розпочали активно розвиватися у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Такі розвідки сприятимуть глибшому розумінню ментальної специфіки націй та їхній взаємодії у швидкоплинному континуумі сучасного глобалізованого світу, і це робить представлене дослідження відкритим до нового бачення не тільки «Іншого», а й «Себе» у контексті світового універсалізму.

Ключові слова: українська фортепіанна музика, Захід і Схід, комунікація, «Інший», українська музична ментальність та ідентичність, національна музична культура, музичні традиції, архетип, інтерпретація, програмна музика, інструментальна музика, індивідуальний композиторський стиль, жанрово-стильові аспекти, музична мова, музична поетика, піаніст.

SUMMARY

Bodnar D. I. Ukrainian piano music of the twentieth and early twenty-first centuries in the cultural meeting context of the occident and the orient. – Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music art. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2025.

The dissertation is devoted to the study of Ukrainian piano music of the twentieth – early twenty-first centuries through the prism of the West and the East artistic thinking manifestations.

The purpose of the study is to substantiate the cultural encounter concept between occident and orientation in Ukrainian piano music of the twentieth and early twenty-first centuries.

The scientific novelty of the research is determined by its purpose and the set of tasks.

In the dissertation, *for the first time*:

- the phenomenon of cultural encounter as a realised result of the dialogue of cultures is conceptually comprehended, semantic and stylistic models of manifestations of cultural encounter between the West and the East in Ukrainian piano music of the twentieth and early twenty-first centuries are substantiated - oriental-figurative, arabesque-secession and reflective-meditative;

- a typology of arabesque and meditative in Ukrainian piano music of this period is compiled;

- the periodisation of the cultural encounter between the occasional and the oriental in Ukrainian piano music of the twentieth and early twenty-first centuries is carried out.

It is clarified:

- an idea of the characteristic features of oriental and occidental types of thinking and their reflection in music;

- understanding of the influence of the collective mentality and identity of the West and the East on the semantic and stylistic load of musical art.

Further development:

- a comparative vision of the worldview of the occident and the orient and its reflection in music;

- explication of the concepts of «occident» and «orient» in the Ukrainian musicological continuum.

The author proposes a definition of the «cultural encounter phenomenon», the essence of which lies in the interpenetration of the characteristic mental and semantic-stylistic features of the «Other» and «One's own» at the intercultural – intercivilizational levels, as well as in the effectiveness that distinguishes this process from dialogue. The analysis of Imago as a metacategory has shown that the concepts of Orientalism are essentially an interpretation of orientation, constituting its meanings in the orientation towards the self, which exists as a reflection of the «not-self».

The key to the formation of the thesis concept are E. W. Said's Orientalism ideas, its embodiment in the musical universe – by O. Berehova, «“new” Orientalism» by A. Mamona, cultures interaction by V. Demeshchenko and a number of other concepts in philosophical, cultural, literary and other directions. The Oriental Imago study takes into account the hierarchy of communication (R. Barthes), which is reflected in the interpretation of musical works as «open text»; the explication of the problematic in musicology is carried out through the prism of the dialogicity concept by O. Samoilenko, the reflexive consciousness by L. Shapovalova, the national mentality reflection in the music by V. Drahanchuk-Kashaiuk, piano music studies by N. Posikira-Omelchuk, O. Striletska, N. Riabukha, etc.

That as a result of convergence specific worldview and musical and linguistic features of the «Other» penetrate into their own cultural thesaurus, marking the common origins of the civilisations of the West and the East as cultures of the «Apollonian soul» and the «Tao pre-symbol». At the same time, hypertrophied manifestations of this process can lead to a globalising absorption of the weaker «Other» by the stronger «One», erasing the diversity of world cultures and national

identity.

In the process of analysing the Ukrainian worldview, it was found that, due to geographical location and historical conflicts, the Steppe, Crimean, and Turkish-Ottoman Imago's variants are most prominently marked in the Ukrainian worldview. Mastering an orientation is a natural process caused by national existential characteristics, which are reflected in the defending one's native land motive, but not conquering the «Other's» land, to whom a deep understanding is expressed, devoid of vivid exoticism, but transmitted through border-centric sincerity. As a result, a nationally characteristic Mamay archetype, characterised by a reflexive type of consciousness, is substantiated.

The East Imago's formation in the European music took place in the fantasy exoticism line as a «Other's» semantic and stylistic marker, which was most clearly manifested in musical and theatrical genres. Under the literature influence by J. Goethe and others, European orientalism in instrumental music lost its external exoticism, manifesting itself in the ecstasy by K. Szymanowski, the reflexivity and/or meditation by B. Liatoshynsky, K. Penderecki, V. Sylvestrov, G. Kanchelli, A. Schnittke, A. Karamanov, A. Pärt, in the Pythagorean fascination with the vibrational music of K. Stockhausen, in O. Messiaen's pilgrimage to the East, J. Cage's Zen Buddhism, the search for S. Reich, Ph. Glass, etc.

In order to demonstrate the embodiment of orientation in European piano music, the study analyses selected works by R. Schumann, C. Debussy, M. Ravel, K. Szymanowski, O. Messiaen, and considers the concepts of works by G. Shelce, J. Cage, and others.

In the Ukrainian piano music, ethnic Imago semantics is represented by a diverse palette of works that reflects the transformation of orientation under the influence of the exoticisation, arabesque, reflexivity and/or meditation trends.

The oriental-figurative model was most clearly manifested in allusions to this imagery in the suites «Crimean Sketches» (1908) and «One Thousand and One Nights» (1926), the play «Spain» (1947) by S. Bortkevych, in the delicate sound of the cycles «Porcelain Cups» (1930), «Oriental Album» (1940), «Legends» (1944), and the play

«Silver Shower» (1948) by V. P. Zaderatsky etc. In general, this model transformed the basic principles of sound painting by C. Debussy and K. Szymanowski, which include the brightness of key and harmonic colours, specific textural solutions, work with the corresponding figurative models – «oriental bliss», etc.

The arabesque-secessionist model is expressed in ornamentation, which has its origins in the music by R. Schumann, C. Debussy, etc. The main features of the model are elegance and mysterious line drawings that evoke allusions to oriental lettering and ornamental graphics. The model manifested itself in two figurative and semantic spheres. The origins of the first can be found in the work by M. Lysenko, who depicted a sophisticated patterning in his piece «Dreams», Op. 13, and continued in the work by V. Barvinsky, in the cycles «Five Preludes» (1908), «Song. Serenade. Improvisation» (1911), «The Fighting and Victory of Love» (1915), etc. Another variant of arabesque transformation is a vivid ethnic variant of this trend, called Hutsul secessionism, which has acquired various manifestations in the works by St. Liudkevych, M. Kolessa, B. Filts, O. Kozarenko, etc. As a result, a typology of arabesque is compiled, which is the result of a combination of Western European trends in musical comprehension of orientalism and the national tradition.

The reflective-meditative model has its sources in the European type of meditation based on the Pythagorean idea of number and Platonic contemplation, the Byzantine-Christian religious type, and the Eastern type introduced in becoming interested process in the orient. This model is characterised by phonetic thinking, spatial sonority – focusing on sound/complex, minimalist repetition of structures that create a meditative state in which the self-image of the author and the self-image of music are identified (L. Shapovalova). The model was vividly realised in Ukrainian music («Pain – Battle, Victory of Love» (1915) and other works by V. Barvinsky, «Reflections» by Borys Liatoshynsky (1925) and a number of works by his followers).

The main types of meditative sounds, which together create the «canon of meditation» in Ukrainian piano music, are distinguished: 1) V. Sylvestrov's meditative metaphoricality («Kitch Music» (1977), etc.); 2) Y. Stankovych's meditative lyricism (Chamber Symphony No. 9 «Quid pro quo» (2000), etc.); 3) A. Karamanov's

meditative religiousness (Third Piano Concerto «Ave Maria» (1968), etc.). The described types of meditation received new bright transformed embodiments in multiple compositions of the turn of the twentieth and twenty-first centuries – «Prayer for the Cup» (1990) by O. Shchetynsky, «Aband – Patience» (1991) by K. Tsepko, «Gravity» (1998) by H. Havrylets, «Shadows and Ghosts» (1999) by L. Yurina, «Postludium» (2000) by B. Sehin, «Rhymes» (2000) by L. Sydorenko, «Stück» (2004) by B. Froliak, «The Christmas Star» (2006) by M. Kovalinas, «Echoes» (2007) by M. Shved, «Illuminatio I or Three Impressions» (2007) by O. Manuliak, «Simurgh» (2021) by V. Poliova, etc.

It is emphasised that a number of works combine features of several models. As for the genre choice, the results of the cultural encounter were most often realised in the genres of miniature, cycle of miniatures, and individual programme pieces.

The stages of the development of the cultural encounter between the occident and the orientation in Ukrainian piano music of the twentieth and early twenty-first centuries are differentiated. It has been established that the exoticisation of Eastern Imago took place in the first half of the twentieth century, the arabesque trend developed in the same period, while Hutsul secessionism actively developed throughout the twentieth century. The reflective and meditative nature of the piano expression found multiple realisations in the second half of the twentieth century and early twenty-first century. The transition from the parity of cultural encounter models in the first half of the twentieth century to the dominance of the reflective and meditative musical thinking type is combined with a vivid expression of national and mental lyricism, which is a sign of a change in the musical-mental and semantic-stylistic paradigm in accordance with the concept of sound emancipation (N. Herasymova-Persydska).

As a result, the author emphasises the idea that the harpsichord-piano has become the creator of a vivid picture of an occidental-oriental encounter, showing eloquent examples of parallels, borrowings and allusions in the works by artists of the Western tradition. Oriental (Chinese, Japanese, Arabic, etc.) and borderline (Ibero-American, Ibero-Moorish, etc.) musical cultures that create their own piano traditions

are also the result of the declared cultural encounter (Liu Wenjin's «Fantasies on the Theme of Three Gorges», Chen Peixun's «Calm Lake, Autumn Moon», Wang Jianzhong's «Three Variations on a Plum Blossom Melody», Alexina Louis's «Star-Filled Night» and «Music for a Thousand Autumns», etc.). Therefore, the prospects for further research on this topic are seen in the holistic panorama creation of the cultural interactions results in the art of the twenty-first century, which requires the involvement of the East piano cultures. Such research will contribute to a deeper understanding of the nation mental specificity and their interaction in the rapidly changing continuum of the modern globalised world, and this makes the presented study open to a new vision of not only the «Other» but also the «Self» in the world universalism context.

Key words: Ukrainian piano music, West and East, communication, «Other», Ukrainian musical mentality and identity, national musical culture, musical traditions, archetype, interpretation, programme music, instrumental music, composer's individual style, genre and style aspects, musical language, musical poetics, pianist.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України категорії Б:

1. Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 18–25.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3>

URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1210>

2. Боднар Д. Орієнт та окцидент: що приховують «Маски» Кароля Шимановського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 212–217.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.858>

URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/858>

3. Боднар Д. Цикл «Писанки» Олександра Козаренка крізь призму «культурної зустрічі» окциденту та орієнту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. Дрогобич, 2024. С. 33–38.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-5>

URL: <https://www.aphn-journal.in.ua/81-1-2024>

Статті в наукових фахових виданнях інших держав:

4. Боднар Д. Культурна зустріч окциденту та орієнту та її проєкції в українській фортепіанній музиці. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 196–203.

URL: https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Боднар Д. Арабескова сецесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education»*. (January 29–31, 2022). Kharkiv, 2022. Pp. 1272–1276.

URL: <https://geodesy.udau.edu.ua/assets/files/2022/gura/topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31.01.22.pdf>

6. Боднар Д. Елементи «східного» у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького: цикл «Фарфорові чашки». *Мистецтво у нелінійному просторі: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, 19–20 жовтня 2023 року*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023. С. 90–93.

URL:

<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31158/1/BODNAR%2c.pdf>

7. Боднар Д. Концептуальні основи дослідження східного Імаго у контексті музикознавства. *VIII Конгрес сходовознавців: збірник матеріалів*, м. Київ, 20 грудня 2024 року. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського; Львів–Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 196–199.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-50>

URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/358>

8. Боднар Д. Рефлексивна модель світосприйняття в українській фортепіанній музиці: цикл «Відображення» Бориса Лятошинського. *Креативний простір: електронний науковий журнал*. Харків, 2025. № 23. С. 12–13.

URL: https://www.newroute.org.ua/wp-content/uploads/2025/01/crp_23_.pdf

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 18 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ ОКЦИДЕНТУ ТА ОРІЄНТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ПРОЄКЦІЇ..... | 30 |
| 1.1. Історіографія проблематики: теоретичні засади музикознавчого осмислення філософії культурної зустрічі окциденту та орієнту..... | 30 |
| 1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження: феномен культурної зустрічі та його відображення в українській ментально-світоглядній картині..... | 41 |
| 1.3. Джерельна база та методологія дослідження відображення культурної зустрічі в українській фортеп'яній музиці ХХ – початку ХХІ століть..... | 76 |
| РОЗДІЛ 2. ОРІЄНТАЛЬНО-ОБРАЗНА ТА АРАБЕСКОВО-СЕЦЕСІЙНА МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ: РОЗМАЇТТЯ ВІДОБРАЖЕННЯ ОРІЄНТУ..... | 84 |
| 2.1. Схід у музичній картині світу Заходу: витoki і розвиток орієнтальних тенденцій в європейській музиці..... | 84 |
| 2.2. Розмаїття вираження орієнтально-образної моделі в українській фортеп'яній музиці..... | 98 |
| 2.3. Орнаментальність в арабесково-сецесійній моделі та її національне відображення..... | 113 |

| | |
|---|------------|
| РОЗДІЛ 3. РЕФЛЕКСИВНО-МЕДИТАТИВНА МОДЕЛЬ ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ..... | 133 |
| 3.1. Рефлексивно-медитативні стани музичної свідомості та їх відображення у творчості..... | 133 |
| 3.2. Рефлексивно-медитативне мислення в українській фортепіанній музиці..... | 140 |
| 3.3. Результати культурної зустрічі крізь призму поєднання семантико-стилістичних моделей..... | 169 |
| ВИСНОВКИ..... | 178 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 189 |
| ДОДАТКИ..... | 234 |

ВСТУП

Актуальність теми. Музичне мистецтво академічної традиції, яке характеризує сучасний глобалізований світ, значною мірою є результатом попередньої зустрічі двох світів – західного або окциденту та східного або орієнту. Трансформувавши світоглядні ідеї античної та класичної європейської філософії, християнської та різноманітних народних традицій, «західне» мистецтво витворило академічну музично-мовну та пов'язану із нею жанрово-стильову систему, якою людство користується до сьогодні, і яку можемо образно назвати мовою міжнародного мистецького спілкування. У цьому процесі вагому роль відіграв симбіоз академічної музики з розмаїтими філософськими і культурними впливами «східного» світу, що у контексті представленого дослідження трактуємо як *культурну зустріч*. Головними рисами вказаного феномену, за нашим переконанням, є багатощаблевистість і багатовекторність – від глибинного проникнення у західну культуру юдеохристиянської та візантійської релігійності як *Своїх*, через розмаїті приклади творення витонченої арабескової орнаментальності, захоплення індуїстичною та буддистською рефлексивністю і медитативністю тощо, через творення пограничних іберомавританської, іberoамериканської та інших культур, культури джазу тощо, – і до сприйняття орієнту як *Іншого*, у крайніх випадках – *Чужого*, що має емоційно-семантичну шкалу від екзотичності до нерозуміння та ворожості.

Сьогоднішній дискурс орієнталізму у науці західної традиції, що пройшов ряд попередніх етапів протягом століть, активно розвивається від останніх десятиліть ХХ століття. Імпульсом до нього стала праця американського вченого арабського походження Едварда Ваді Саїда «Орієнталізм» (1978) [425]. Автор ужив термін, який поклав у назву книги як концептуальне означення для трактування Сходу Заходом крізь лупу власних, «західних», упереджень та апріорних схем, що впливають на об'єктивність сприйняття реальностей «східного» буття. З іншого боку, східні культури, що у ХХ столітті перейняли західну академічну музичну систему, витворили взірці синтезу власного

світобачення та європейської жанрово-стильової системи.

Водночас, у сучасному глобалізованому світі постала потреба поглиблення взаєморозуміння між Логосом і Дао як способами мислення і культурами різних світів і держав, при цьому саме *мистецтво* є одним із головних чинників, який творять культурну зустріч окциденту та орієнту. На українських теренах в підрадянську добу проблематика Сходу висвітлювалася на основі пануючої більшовицької ідеології, натомість у часи Незалежності постала потреба поглиблення взаєморозуміння між культурами, що створює основи для подальшого розвитку світового суспільства та визначає *актуальність* звернення до даної теми [26].

Фортепіанна музика з точки зору дихотомії окциденту та орієнту має специфіку, зумовлену європейським походженням та історією інструмента. Клавесин-рояль, не будучи учасником східної музичної традиції (як, наприклад, гобой, певні струнно-щипкові та ін.), став творцем яскравої картини оксидентно-орієнтальної зустрічі з точки зору європейської культури, показавши промовисті приклади паралелей, запозичень та алюзій у творчості мистців західної традиції, починаючи від знахідок французьких клавесиністів, Вольфганга Амадея Моцарта та інших композиторів, до яскравих проявів орієнталізму у XIX–XX століттях – у Роберта Шумана, Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Джорджа Гершвіна, Ігоря Стравінського, Кароля Шимановського, Олів'є Мессіана та ряду інших мистців. В українській фортепіанній музиці відобразилися головні тенденції проявів культурної зустрічі, починаючи від окремих творів Миколи Лисенка, що утворило унікальні вияви у вигляді арабесковості, рефлексивності в музиці XX – початку XXI століть – у творчості Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Сергія Борткевича, Всеволода П. Задерацького, Мирослава Скорика, Богдани Фільц, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Ганни Гаврилець, Олександра Козаренка, Олександра Щетинського, Людмили Юріної, Миколи Ковалінаса, Михайла Шведа та багатьох ін. Натомість, сучасні орієнтальні музичні культури творять власну

фортепіанну традицію (китайська, японська та ін.) на основі запозичення європейської академічної традиції, що є свідченням діалогу культур.

Множинні приклади описаних вище взаємовпливів проаналізовані у пропонованій дисертації як широкий приклад втілення задекларованої культурної зустрічі. Відтак, представлене дослідження сприятиме глибшому розумінню специфіки національних культур та їхній взаємодії у швидкоплинному континуумі сучасного глобалізованого світу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника відповідно до наукової теми «Музичне мистецтво в історико-культурній еволюції композиторської творчості та виконавства» (державний реєстраційний номер 0125U000103).

Тему затверджено (протокол № 9 від 26 жовтня 2021 р.) та уточнено (протокол №12 від 25 листопада 2024 р.) Вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Об'єкт дослідження – діалектична культурна взаємодія окциденту та орієнту в європейському музичному мистецтві.

Предмет дослідження – прояви культурної зустрічі окциденту та орієнту в семантико-стилістичній сфері української фортепіанної музики XX – початку XXI століть.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть.

Завдання дослідження:

- 1) окреслити історіографію проблематики, в якій сформовано теоретичні засади музикознавчого осмислення філософії культурної зустрічі окциденту та орієнту;
- 2) обґрунтувати понятійно-категоріальний апарат дослідження, що стосується

феномену культурної зустрічі та його відображення в українській ментально-світоглядній картині;

- 3) прослідкувати витoki та розвиток формування Імаго Сходу в історії європейського музичного мистецтва;
- 4) проаналізувати прояви та концептуалізувати семантико-стилістичні моделі культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть;
- 5) здійснити періодизацію реалізації культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть;
- б) показати перспективи подальших досліджень представленої теми.

Хронологічні межі дослідження, у загальному, охоплюють історичний період ХVІІІ – початку ХХІ століть – від творчості французьких клавесиністів, в якій були закладені передумови подальшого розвитку специфічної фортепіанної виражальності, при цьому генеральна увага приділяється періоду ХХ – початку ХХІ століть, під час якого формувалися основні концептуальні засади культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці.

Методологічна основа дослідження. Концептуалізація основних наукових ідей і положень дисертації вимагала застосування наступних методів:

- теоретичний і джерелознавчо-пошуковий – для вивчення наукової ситуації щодо проблеми орієнтальних культур у сучасному українському науковому просторі;
- історико-філософський та системний – для обґрунтування специфіки світоглядних основ цивілізацій Заходу та Сходу;
- компаративно-культурологічний – у порівнянні колективної ментальності та цивілізаційно-культурної ідентичності Заходу і Сходу;
- музично-історичний – для простеження витоків і розвитку зацікавлення східною тематикою в історії європейського мистецтва;
- музикознавчо-аналітичний – для дослідження проявів орієнту в українській фортепіанній музиці, а також творів західноєвропейської та пограничних культур;

– моделювання – у вирізненні та обґрунтуванні трьох основних моделей культурної зустрічі з орієнтом, сповнених ідеї глибинного розуміння «Іншого», трансльованого крізь призму українського фортепіанного вираження;

– типологічний – при концептуалізації основних типів культурної зустрічі окциденту та орієнту і при створенні типології втілення арабесковості в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Теоретична база дослідження зосереджена у сфері таких основних проблемних напрямків, представлених здобутками провідних дослідників:

– теоретичні проблеми цивілізації, ментальності та ідентичності, культури і міжкультурної комунікації – А. Ассман [8], А. Л. Бергсон [13; Bergson 371], М. Бубер [32], Е. Вілсон [42], Ю. Габермас [43–44], К. Галушко [46], М. Гальбвакс [Halbwachs 390], С. П. Гантінгтон [47], М. Гібернау [54], М. Т. Гарсія [Garsia 386], Р. Додонов [80], В. Дутчак [87], Е. Еріксон [Erikson 381], Дж. Кемпбелл [124], М. Козловець [147–149], І. Лебединська [174], Ж. Ле Гофф [Le Goff 402], Л. Леві-Брюль [Lévy-Bruhl 403], К. Леві-Строс [175–177], Л. Лисенко [180], Ю. Лотмана [184–185], Е. Макаренко [203–204], Н. Макаренко [203], І. Набитович [219], Л. Нагорна [220–222], І. Нойманн [Neumann 414], М. Обушний [233], І. Поліщук [258], М. Попович [263; 267], Ж.-П. Сартр [Sartre 426], А. Свідзинський [297], Г. Тейлор і С. Спенсер [Taylor, Spenser 442], П. Томпсон [Thompson 445], В. Шейко [354], О. Шпенглер [Spengler 432–434] та ін.;

– феномен глобалізації та його соціокультурні відображення опрацьовано на основі досліджень таких вчених, як Б. С. Абдульдін [1], Ж. Бодріяр [30], Л. Булатов [35], О. Ваганова [38], Л. Герасимчук [52], О. Грабовець [61], В. Євтух [90–91], С. Кастлес [Castles 375], М. Козловець [148], М. Мак-Люен [205], Л. Мартелл [Martell 410], Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер і Ф.П'єр [210], О. Мозговий [214], Е. Д. Сміт [308], В. Шейко [354] та ін.;

– проблеми естетики, семіотики та семантики у культурі – праці Т. Адорно [2; Adorno 366], Р. Барта [Barthes 368–369], М. Гайдеггера [45], Г. Ф. Гегеля [Hegel 391], Ж. Дерріди [73], У. Еко [89], Ю. Крістевої [169], Ю. Лотмана

[184–185] та ін., в музиці – Н. Герасимової-Персидської [49–51], О. Зінкевич [101–103], О. Козаренка [144; 146], С. Людкевича [198], О. Маркової [208–209], В. Москаленка [215–216], І. Пясковського [270], Ю. Созанського [309], Ф. Соссюра [Saussure 427], Ю. Чекана [338], С. Шипа [357–358], І. Юджіна [360–362] та ін.;

– орієнтальні студії та проблема «Іншого» – З. Алієва [4], В. Будний [34], Б. Вальденфельс [39], Р. Височанський [41], Л. Грицик [64], О. Дерменджі [71–72], В. Демещенко [69], Г. Дизерінк [Dyserinck 380], У. Еко [88], Н. Кіор [137], Дж. Кларк [Clarke 378], С. Котова [158], Ю. Кочубей [161], А. Кримський [170], Ю. Крістева [169], Т. Младенова [213], Д. Наливайко [226–227], І. Нойманн [Neumann], Д.-А. Пажо [249], І. Папуша [250], Л. Потапенко [266], І. Пупурс [268–269], П. Рікер [274], Б. Роуланд [Rowland 424], Е. В. Саїд [289–291], М. Свідерська [Swiderska 437], І. Тесленко [319], С. Фостер [Foster 384], І. Юджін-Ріпун [360–362] та ін.;

– української ментальності та ідентичності – А. Бичко [18], І. Бичка [19], С. Болтівця [31], М. Грушевського [65], І. Дзюби [76], О. Забужко [95], А. Кримського [163], С. Кримського [164–167], М. Поповича [267], Н. Ковтун [142], З. Когута [143], О. Кульчицького [171–172], Є. Онацького [237], А. Сошнікова [310], М. Степико [313], В. Стеценка [314], В. Храмової [324; 332], М. Фурси [329–330], М. Ярko [365] та ін.;

– проблеми ментальності та ідентичності в музиці – О. Безбородько [11], Л. Гундер [66], Г. Джулай [74], В. Драганчук-Кашаюк [82–85; 117–120], Н. Завісько [96], Р. Калин [111], Л. Корній [154–155], І. Ляшенко [200–201], М. Новакович [229], Х. Охїтва [242–243], І. Романюк [276], О. Фабрика-Процька [66; 325; Fabryka-Protska 383] та ін.;

– світоглядні картини Сходу і Заходу, екзотизм та інші тенденції у проєкції на музичну культуру – Дж. Беллман [Bellman 370], Ван Юй [40], О. Гармель [48], М. Градевіц [Gradenwitz 389], Ден Цзякунь [70], Б. Кисляк, Л. Шаповалова та ін. [Kysliak, Sharovalova 400], П. Ланг [Lang 401], Лі Дзінь [182], Лі Мін [183], Р. П. Локке [Locke 406–408], Лу Цзе [193–196], Лю Бінцян

[197], Ма Вей [202], Т. Младенова [213], Д. Паркер [Parker 419], В. Редя [272], Дж. Рейч [Raiche 421], П. Л. Релп [Ralph 422], Г. Ріман [Riemann 423], Т. Тейлор [Taylor 442–443], Фан Дінг Тань [426], Ху Пінь [333], Цзен Тао [334], Чан Юань [336], Чжоу Чжівей [341], Чжу Чанлей [442–443], А. Швайцер [Schweitzer 429], Д. Б. Скотт [Scott 430], Г. Г. Шмідт [Schmidt 428], М. Штегеманн [Stegemann 435] та ін.;

– у дослідження феномену культурної зустрічі вагому роль відіграли концепції рефлексивності Л. Шаповалової [346–348], діалогізму О. Самойленко [293], інтегративних процесів і комунікації у культурі – О. Берегової [14–16], орієнталізму Ю. Азарової [3] та Т. Младенової [213], «нового орієнталізму» А. Мамони [206], феномену інтерпретації В. Москаленка [215–216], відображення національної ментальності в музиці – В. Драганчук-Кашаюк [83–84; 117], архетипного мислення в музиці – М. Севериної [300], стильової фортепіанної парадигми – Л. Шевченко [351], звукового образу світу у фортепіанній культурі – Н. Рябухи [282], комунікативних архетипів музично-виконавської інтерпретації – Л. Опарик [238–240] та ін.;

– стильові та інші процеси у світовій та українській музиці, проблеми творчості провідних мистців – О. Гоблик [56–57], О. Гордієнко [58], Н. Горюхіна [59–60], Т. Гнатів [55], О. Гуркова [67], Дж. Джонсон [Johnson 395], В. Джонес [Jones 396], І. Дзюба [76], В. Дутчак [87; Dutchak 379], Д. Жалейко [92–93], М. Загайкевич [97], Т. Зелінський [Zieliński 449–450], О. Зінькевич [103], Я. Івашкевич [Iwaszkiewicz 394], Г. Ігнатченко [104], Г. Карась [Karas 113–116; 399; 415], Л. Кияновська [125–136], М. Ковалінас [141], О. Козаренко [144–146], О. Колісник [151], О. Коменда [152], М. Копиця [153], Н. Костюк [156], І. Коханик [159–160], К. Лебедева [179], З. Лісса [Lissa 404], С. Лобачевська [Łobaczewska 405], С. Луковська [189], А. Луніна [191–192], Р. Мацієвський [Maciejewski 409], Т. Младенова [213], І. Новосядла [231–232; Novosiadla 399; 415], С. Павлишин [245–248], О. Полетаєва [259], Д. Полячок [260–261], Н. Посікіра-Омельчук [264–265], І. Савчук [283–288], В. Самохвалов [295], Л. Серганюк [303–304], В. Сильвестров [305–306], Р. Стельмащук [311],

М. Сукач [316], І. Татарінцева [317], А. Терещенко [318], Т. Тучинська [321], Л. Гундер, О. Фабрика-Процька [66], А. Хібінський [Chybiński 377], Й. Хомінський [Chomiński 376], Т. Чабан [335], О. Чекан [337], Ю. Чекан [338–339], А. Чібалашвілі [344], Л. Шаповалова, Б. Киляк та ін. [Sharovalova, Kysliak 431], Т. Якубов [363] та ін.;

– історія фортепіанного мистецтва, крізь призму якої подано предмет дослідження, у т. ч. фортепіанна творчість окремих композиторів – Д. Андросова [5–6], Є. Бай [9], І. Довжинець [78–79], Т. Дубровний [86], З. Жмуркевич [94], А. Іваніцка-Ніяковська [Iwanicka-Nijakowska 393], К. Івахова [106], А. Ільїна [107–108], А. Калашникова [109], Н. Кашкадамова [121–123], В. Клиш [138–140], І. Коханік [159–160], О. Кріпак [168], О. Кушнірук [173], Є. Левкулич [178], О. Лігус [181], Н. Лукашенко [186–188], Н. Мартинова [211–212], Л. Назар-Шевчук [224], О. Німилович [228], І. Новосядла [231–232; Novosiadla 415], М. Обушний [233], Н. Пастеляк [251], А. Плоткіна [254–257], Н. Посікіра-Омельчук [264–265], Н. Ревенко [271], О. Риждова [273], К. Рікман [275], Т. Рощина [277], О. Рудницький [278], Н. Рябуха [279–282], О. Сафонова [296], Л. Свірідовська [298–299], М. Степаненко [312], О. Стрілецька [315], О. Фрайт [3327], О. Чередниченко [340], М. Чорнобай [345], Н. Швець-Савицька [350], Л. Шевченко [351], С. Штернберг [Sternberg 436] та ін.

Осягнення основних ідей досліджень вказаних вище авторів дозволило сформулювати теоретичний фундамент для вивчення проявів міжцивілізаційної взаємодії окцидентальної та орієнтальної культур і показати результати культурної зустрічі на прикладі її проєкцій в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Джерельну базу дослідження склали фортепіанні твори українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття у контексті творчості європейських мистців від ХІХ століття, що несуть відбиток «культурної зустрічі» окциденту та орієнту у вигляді проникнення в європейську академічну традицію екзотизму, медитативності, арабесковості, джазовості та ін. Орієнтуючись на приклади музики Роберта Шумана, Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Кароля

Шимановського, Олів'є Мессіана, Джона Кейджа та ін., семантику композицій Карлгайнца Штокгаузена, Кшиштофа Пендерецького, Альфреда Шнітке, Арво Пярта, Стівена Райча, Філіппа Гласса та ін., а також враховуючи фортепіанні твори композиторів – представників орієнтальних (китайська та ін.) і пограничних культур (іберо-мавританська, іберо-американська та ін.), в дисертації було цілісно проаналізовано композиції, які є результатом діалогу, що відбувся, із культурою окциденту. Розглянуті у дисертації твори *вперше* аналізуються крізь призму виявлення ознак культурної зустрічі Заходу і Сходу. Це фортепіанні твори Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Сергія Борткевича, Всеволода П. Задерацького, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Алемдара Караманова, Ганни Гаврилець, Олександра Козаренка, Михайла Шведа, а також низка творів українських мистців, які також залучені до контексту дисертації на оглядовому рівні – твори Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Мирослава Скорика, Богдани Фільц, Кармелли Цепколенко, Олександра Щетинського, Людмили Юріної, Миколи Ковалінаса, Богдани Фроляк, Вікторії Польової, Любови Сидоренко, Остапа Мануляка, Богдана Сегіна, Іллі Разумейка та Романа Григоріва та ін.

Наукова новизна дослідження зумовлена його метою і комплексом поставлених завдань.

У дисертації *вперше*:

- концептуально осмислено феномен культурної зустрічі як здійснений результат діалогу культур, обґрунтовано семантико-стилістичні моделі проявів культурної зустрічі Заходу і Сходу в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть – орієнтально-образну, арабесково-сецесійну та рефлексивно-медитативну;

- укладено типологію арабесковості та медитативності в українській фортепіанній музиці вказаного періоду;

- здійснено періодизацію культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Уточнено:

- уявлення про характерні риси орієнтального та окцидентального типів мислення та їх відображення в музиці;
- розуміння впливу колективної ментальності та ідентичності Заходу та Сходу на семантико-стилістичне навантаження музичного мистецтва.

Набули подальшого розвитку:

- компаративне бачення світоглядності окциденту та орієнту та її відображення в музиці;
- експлікація понять « окцидент» та «орієнт» в українському музикознавчому континуумі.

Теоретичне значення дисертації полягає у можливості використання його матеріалів у подальшому дослідженні проблеми взаємовпливів культурних традицій Заходу і Сходу та її проєкцій в історії української фортепіанної музики.

Практичне значення дисертації полягає у можливості застосування музикантами-виконавцями основних концептуальних позицій та матеріалів музикознавчих аналізів у процесі виконання фортепіанних творів, розглянутих у дослідженні, а також використання матеріалів у навчальних курсах «Історія української музики», «Історія української фортепіанної музики», «Філософія музики» та інших у музичних закладах вищої освіти.

Особистий внесок здобувача. Усі публікації автором здійснені одноосібно. Вперше до наукового обігу вводяться:

- авторська концепція культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть у контексті проявів вказаних тенденцій в музиці європейської традиції;
- обґрунтування семантико-стилістичних моделей проявів орієнталізму в українській фортепіанній музиці, – такими є виокремлені у процесі дослідження орієнтально-образна, арабесково-сецесійна та рефлексивно-медитативна моделі;
- аналіз взірців української фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть крізь призму проявів культурної зустрічі окциденту та орієнту.

Апробація. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації були апробовані на звітних конференціях викладачів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під час навчання в аспірантурі (2021–2025 рр.) та в роботі міжнародних наукових конференцій:

1. XVII Міжнародна науково-практична конференція **«Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи»**. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 18–19 листопада 2021 року. Доповідь: *«Специфіка світоглядів і ментальностей цивілізацій Заходу та Сходу: проблема «Іншого» та її відображення в музиці»*;

2. VII Міжнародна науково-практична конференція **«Topical issues of modern science, society and education»**. Харків, 29–31 січня 2022 року. Доповідь: *«Арабескова сецесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського»*;

3. II Міжнародна науково-практична конференція **«Мистецтво у нелінійному просторі»**. Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 19–20 жовтня 2023 року. Доповідь: *«Елементи “східного” у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького: цикл “Фарфорові чашки”»*;

4. XIX Міжнародна науково-практична конференція **«Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни»**. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 16–17 листопада 2023 року. Доповідь: *«Моделі орієнталізму в європейській фортепіанній музиці»*;

5. I Міжнародна науково-практична конференція **«Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції»**. Прикарпатський національний університет. Івано-Франківськ, 17 травня 2024 року. Доповідь: *«Фортепіанна музика XIX–XX століть у контексті культурної зустрічі окциденту та орієнту: концептуальні засади дослідження»*;

6. Міжнародна науково-практична інтернет-конференція **«Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний,**

комунікаційний, синергетичний виміри». Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 травня 2024 р. Доповідь: *«Специфіка ладових основ фортепіанної музики українських композиторів XX – XXI ст.: взаємодія окциденту та орієнту»;*

7. XX Міжнародна науково-практична конференція **«Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір».** Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 21–22 листопада 2024 року. Доповідь: *«Ідея екзотизму в українській фортепіанній музиці: вплив орієнталізму»;*

8. VIII Конгрес сходовознавців. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. Київ, 20 грудня 2024 року. Доповідь: *«Концептуальні основи дослідження східного Імаго у контексті музикознавства»;*

9. Міжнародна науково-практична конференція **«Creative transformation and modernization of contemporary society»** – **«Креативна трансформація та модернізація сучасного суспільства».** Харків, 7–9 січня 2025 року. Доповідь: *«Рефлексивна модель світосприйняття в українській фортепіанній музиці: цикл «Відображення» Бориса Лятошинського».*

Публікації. Результати дослідження висвітлені у **восьми** одноосібних наукових публікаціях, із них три статті – у фахових наукових виданнях України, одна стаття – у зарубіжному фаховому виданні та чотири публікації – апробаційного характеру в інших виданнях.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 451 позицію, з яких 86 джерел – зарубіжних видань, і трьох додатків. Обсяг основного тексту дисертації становить 175 с., загальний обсяг – 279 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ ОКЦИДЕНТУ ТА ОРІЄНТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ПРОЄКЦІЇ

1.1. Історіографія проблематики: теоретичні засади музикознавчого осмислення філософії культурної зустрічі окциденту та орієнту

Наукова проблематика, пов'язана з феноменом культурної зустрічі окциденту та орієнту, отримала активний імпульс у добу державної Незалежності України у зв'язку з розкриттям наукових горизонтів, зумовленим падінням «залізної завіси», котра закривала колишньому підрадянському соціуму можливість вивчати множинні музичні культури колективного Сходу. Відтак, українське музикознавство змогло доєднатися до західноєвропейських та американських орієнтальних студій, обираючи предметом досліджень певні явища музичного мистецтва орієнтальної цивілізаційно-культурної парадигми в їх багатстві та розмаїтті.

До тематики представленої дисертації із окресленої наукової сфери найбільш дотичними є ті музикознавчі дослідження, предмет яких знаходиться у колі таких концептуальних питань: яким є «Інший» у його музичному відображенні; якими шляхами йшло європейське музичне мистецтво у пошуках зустрічі зі Сходом; які риси орієнтальної специфіки і як відображаються у музиці європейської традиції, у цілому, та в українській фортепіанній музиці ХХ–ХХІ століть зокрема; якими є характерні риси та результати конвергентних процесів між окцидентом та орієнтом в музиці та як це проявляється в українському музикознавстві; як діалогічні зв'язки зі Сходом відобразилися на фортепіанній музиці; у результаті – яким є семантично-стилістичне вираження культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ–ХХІ століть та ін.

Однією із найбільш вагомих у концептуальному континуумі дисертації щодо осмислення сутності Імаго є праця Олени Берегової «Діалог культур: образ

Іншого в музичному універсумі» [14], в якій авторка осмислює процес відображення Імаго в музиці різноманітних жанрів зламу ХХ–ХХІ століть. На основі провідних філософських і культурологічних концепцій таких дослідників, як Жан-Поль Сартр, Симона де Бовуар, Жорж Батай, Едвард Ваді Саїд та інші, авторка штудіює принципи імагологічного підходу до аналізу явищ сучасного мистецтва, аналізуючи, у тому числі, нові траєкторії розвитку українського мистецтва на зламі ХХ–ХХІ століть, екстраполює результати дослідження в аналіз історичної поетики образів у музичному театрі, імагосфери симфонізму, образності та символічності вокально-хорової музики, експериментів і новацій при втіленні образ «Іншого» у камерній музиці вказаної доби. При цьому, користуючись термінологією Василя Будного [34], авторка трактує українську музику, або «власне Я», як «автообраз», натомість зарубіжну музику бачить як узагальнений образ «Іншого», або, за Василем Будним – «гетерообраз». Таким чином, Олена Берегова бачить «Свого» та «Іншого» не у контексті діалогу Заходу і Сходу, а як українську музику і всі «Інші», стверджуючи наступне: «як особистість людини формується у взаємодії з іншими людьми, так і національна культурна ідентичність формується в діалозі з іншими ідентичностями» [14, с. 290], що перегукується з ідеєю Василя Будного про спонування у процесі зустрічі з «Іншим» – як «універсальним», загальнолюдським», – до вслуховування у власне Я, до відкриття в ньому нових, досі незнаних якостей, до переоцінки й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких «Своє» існує відносно «Іншого» [34].

Досліджуючи природу Імаго, авторка пропонує наступну класифікацію імаготипів, що функціонують в імагосфері музики, яка складається з національних (козак Мамай, персонажі китайської опери та ін.), релігійних (Бог-Отець, пророк Мойсей, монахиня Хелен Прежан та ін.), соціально-рольових (вчителя та учня, злочинця і жертви та ін.), за родом занять (актор, поет, вчений та ін.), за статтю, за психологічним станом (закоханого поета, самотньої жінки), «вічних» образів (Фауст, Джульєтта) [14], кожен із яких знайшов своє відображення у різних етнонаціональних музичних континуумах.

У результаті проведеного дослідження із чисельними аналізами прикладів сучасної української музики Олена Берегова приходять до висновку про дієвість імагологічного підходу у виявленні специфіки сприйняття «Іншого» з точки зору представників різних культур, у розкритті сутності уявлень один про одного у культурно-діалогічній взаємодії, віднайденні «ефективних механізмів позитивної репрезентації культури України у світі» [14, с. 2].

Трактування «Іншого» вже з позицій діалогу Сходу і Заходу здійснює Ангеліна Мамона в дослідженні «“Новий орієнталізм” у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора)» [206]. Авторка обґрунтовує специфічне поняття «*нового орієнталізму*», яким визначає те музично-стильове явище перехідного типу, котре з'явилося у західному музичному мистецтві першої третини ХХ століття у зв'язку з осмисленням і відтворенням орієнтального феномену. При цьому ключовою позицією для диференціації понять «орієнталізм» та «новий орієнталізм» є знаходження (перший варіант) у парадигмі екзотичного або вихід із неї, звільнення від «штучного» екзотизму (відповідно, другий варіант), що реалізується у рамках різних стилістичних шукань як «“мрії про Схід” поза межами екзотичності» [206, с. 45].

Досліджуючи «музичний орієнталізм в його історичних метаморфозах» [206, с. 18], і насамперед – «принципи музичної репрезентації східних образів у період становлення музичного модернізму» [206, с. 18], авторка здійснює наступне: розглядає процеси формування комплексу виражальних засобів для втілення орієнтальної образності, окреслює сутність європейського орієнталізму в ідеологічному і філософсько-естетичному аспектах, прослідковує етапи формування вказаного явища та розглядає його національні версії репрезентації, фіксує оновлення принципів засад орієнтальних візій та аналізує авторські рецепції «музичної тагоріани» у мистецтві першої третини ХХ століття.

Особливу зацікавленість у праці Ангеліни Мамони, з точки зору представленого дослідження культурної зустрічі Заходу і Сходу, викликає обґрунтований дослідницею «орієнтальний код», який бачиться як асоційований

зі східними референціями музично-стильовий комплекс, властивий романтичній поезії, вагомим осередком формування котрого, за словами авторки, став Відень, названий Г. Гофмансталем «Porta Orientis» [206, с. 36]. Саме тут від перших взірців, в яких виражене орієнтальне, – у музиці віденських класиків, – почалося творення вказаного «орієнтального коду», на початках репрезентованого так званим «турецьким стилем» і «яничарським інструментарієм» в окремих творах Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетовена.

Наступним джерелом, важливим у контексті дослідження культурної зустрічі цивілізаційних ідентичностей, є дисертація у сфері історичних наук, що опрацьовує сферу культури. Це дослідження Віолетти Демещенко «Взаємодія культур «Сходу» і «Заходу» як фактор становлення світової культури» [69], в якій авторка показує втілення Імаго Китаю та Японії в європейській культурі, і навпаки – культури Європи в китайській та японській. Новаторськими рисами названого дослідження є вирізнення основних каналів, шляхів та засобів міжкультурного співробітництва країн Сходу та Заходу, виведення хронології основних соціокультурних подій, які відбувалися у цій сфері від найдавніших часів до наших днів та ін. Важливо, що дослідниця уточнює головні поняття, пов'язані зі спілкуванням культур, такі як «взаємодія», «взаємовідштовхування», «взаємопроникнення», «взаємовплив». У підсумку дослідження його авторка Віолетта Демещенко розмірковує з приводу питання про можливість і реальність формування єдиної світової культури, основаної на загальнолюдських цінностях [69].

Для даного дослідження цікавими є позиції дослідників – представників Сходу, які провели власні наукові розвідки в Україні, які почали з'являтися в Україні у 2000-х роках. Найбільша кількість таких наукових розвідок здійснена китайськими авторами, котрі, мають на меті, окрім «вирішення вузких музикознавчих завдань... ближче познайомити українське суспільство з китайською культурою, тим самим допомагаючи сучасному слухачеві навчитися знаходити у величезному потоці музичної інформації споконвічні ознаки

національних культур» [333, с. 36].

Попри широкий спектр тематики китайських музикознавчих досліджень в Україні, яка стосується різноманітних питань, історії, теорії музики та виконавства, кожне із них тією чи іншою мірою стосується музичної компаративістики Сходу і Заходу.

Особливу цікавість, з точки зору аналізованої проблематики відповідно до орієнтознавчої концепції дисертації, викликають праці, до яких звернемося нижче.

Насамперед, серед основаних на компаративістиці Заходу і Сходу праць зустрічаємо і дослідження, присвячені царині *фортепіанної музики*, що є особливо важливими для концепції дисертації.

Серед таких – дисертація Лу Цзе «Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.» [195], в якій пропонується тематична класифікацію концептосфер китайської програмної фортепіанної музики. У ній вирізняє такі типи: концептосферу природи, тісно пов'язану з національною поезією; концептосферу обряду, що демонструє глибинний ментальний код традиції, водночас показуючи і його дидактичне значення; міфологічну концептосферу, котра трактується крізь призму відображення національного світобачення.

У результаті компаративного аналізу Лу Цзе приходить до висновку, «що попри позірну збіжність програмних назв ряду фортепіанних творів китайських і європейських композиторів, тривала історична традиція і співзвучні з нею естетичні принципи виявляють засадничу розбіжність в східній і західній культурі і, відповідно, обумовлюють різне трактування образно-змістовної сутності тих самих словесних характеристик» [195, с. 165]. При цьому основою «східного» трактування концептів фортепіанної музики автор «надто тривалий і глибокий синкретизм художнього мислення, «прописаний» у філософських вченнях давніх мислителів і збережений протягом віків» [195, с. 165], в результаті розвитку якого витворилася специфічна поетично-колористична домінанта сприйняття в орієнтальних музичних культурах, у даному випадку у

китайській, пов'язана із синестезією як основної засади сприйняття (історично це має витoki в єдності живопису, поезії, каліграфії) [195].

Компаративний аспект, важливий для представленого дослідження, є концептуальною основою праці Чан Юань «Гендерна специфіка фортепіанної музики китайських та українських композиторок другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на прикладі фортепіанних ансамблів)» [336], в якій систематизовано відомості щодо китайських жінок-композиторок, що отримали музичну освіту в Європі та США, та їхніх послідовниць у контексті міжкультурного діалогу, в тому числі з персоналіями українського мистецтва, а також здійснено стилістичний аналіз найбільш вагомих творів українських і китайських композиторок для фортепіанних ансамблів.

Серед інших праць дослідників – представників орієнту – дисертація Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» [9], в якій інтеграція трактується як багатофункціональний феномен, витворений у широкому міждисциплінарному континуумі знань. Автор аналізує використання представниками орієнту – китайськими піаністами виконавського піаністичного досвіду окциденту, сконцентрованого, передусім, у методах роботи і манері подачі музичного тексту.

Ширшого континууму музичного мистецтва стосується концепція Чжу Чанлея, викладена у праці «Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці» [343], осмислена на підставі компаративного аналізу двох «знакових» композиторів-симфоністів, українського та китайського. Крізь призму конвергенції культур, яку автор вважає особливим аспектом культурної аналітики, досліджено квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни «Музика для небесних музикантів» та камерні симфонії Євгена Станковича і симфонію «Син народу» та окремі частини симфонічного циклу «Моя Батьківщина» Бао Юань Кея.

У результаті, дослідник приходять до думки про культурний синтез як домінуючу ознаку сучасної академічної музики – як західної, так і східної.

Остання, нагадаємо, ґрунтується на європейській тонально-гармонічній та жанровій системах, які і є основою для такого синтезу.

Порівняння української та китайської музики як традицій Заходу і Сходу на прикладі камерно-інструментальних ансамблів проводить Ху Пін [333], котра у дослідженні цієї проблематики виходить з концепції глобалізації світового суспільства. Посилаючись на праці Бассама Саїда Абдульдіна «Глобалізація і проблема відсталості у постбіполярному світі» [1], Ольги Ваганової «Роль засобів масової комунікації у процесі глобалізації» [38], О. Грабовець «Релігійний чинник соціально-економічної поведінки за умов глобалізаційних викликів» [61], Олександра Мозгового «Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз» [214] та інших, авторка стверджує про неоднозначність передбачуваних результатів цього процесу для політичного, соціального, економічного культурно-мистецького життя усієї світової спільноти.

У результаті проведеного дослідження авторка приходить до висновків про екстраполяцію елементів східної традиції в українську музику (на прикладі камерно-інструментальної), яке проявилось у медитативності на рівні концептуальних осмислень творів та їх музично-мовного вирішення, під впливом ведичної філософії «чань» – «дх'яна»; в активізації ролі імпресивності, яка порівнюється з вираженням пасивного первня «інь»; у поширенні сонористичних та пуантилістичних явищ, які авторка трактує як збільшення уваги до окремого звуку або окремого співзвуччя як одиниці музичного мислення; у театралізації та персоніфікації інструментальної музики на рівні її драматургії; у синкретизмі двох первнів – чоловічого «ян» і жіночого «інь» – як на семантичному, так і на стилістичному рівні (останнє відображається, наприклад, шляхом взаємопроникнення звукорядів та ін.); у неофольклористичних творах авторка побачила використані елементи архаїчного фольклору окцидентальної та орієнтальної традицій; у вирізненні окремих ліній, в яких вбачаються аналогії до китайської каліграфії ієрогліфів, що Чжу Чанлей називає «малюнковістю» [333, с. 148–149], – принагідно зауважимо,

у таких лініях також можемо побачити риси арабської писемності, котра знайшла перевтілення у вишуканій арабесковості європейської, у тому числі української, музики, що буде доведено у процесі дослідження.

Зворотній процес – екстраполяції елементів музичного мислення окциденталу до сфери китайської камерно-інструментальної музики Ху Пін фіксує у таких рисах: у зверненні до жанрової, формотворчої та тонально-гармонійної систем європейської музики з метою їх використання в музиці китайській, у взаємопроникненні ладовості «люй» та європейської народної ладовості, використанні у китайській музиці, характерних для європейської музики прийомів розвитку, таких як поліфонізація та ін., в активізації експресивності як активного «янського» первня, домінуючого у європейському світосприйнятті, в екстраполяції до східних музичних практик жанрово-стилістичних рис європейських модернізму, авангарду і постмодернізму [333, с. 148–149].

У результаті проведеного дослідження Ху Пін робить узагальнення щодо трансформації уявлень про «їнь» і «ян» в естетичному та музично-семантичному аспектах, при цьому китайське музичне мислення авторка уявляє як «споглядальне, пасивне, імпресивне – “їнь”, тоді як європейське – дієве, активне, експресивне – “ян”» [333, с. 149–150], і з таких позицій трактує вплив європейської академічної музичної традиції і її системи, яка від минулого століття проникає у східні національні культури.

Із дисертації Дена Цзякуня «Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур» [70] у подальшому дослідженні екстраполюємо розуміння світової музичної парадигми як сукупності «повторень паттерну у загальному західно-східному метатексті» [70, с. 26], основане на розуміннях тексту культури У. Еко і Р. Бартом.

Імагологічний дискурс у контексті концепції *екзотичного* – один із головних аспектів орієнтальних студій Ван Юйя, проведених на прикладі образу китайської принцеси у дослідженні «Імагологічний дискурс втілення образу Турандот у світовому музичному мистецтві» [40]. На основі аналізу втілення

вказаного імаго у творах французького, австро-німецького, італійського, скандинавського, американського, українського, китайського музичного мистецтва, автор типологізує імагосемантику Сходу у площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу, трактуючи цей архетип як мультикультурне явище та стверджуючи, у результаті, що «автентичний етнообраз, створений Вей Мінглюном засобами традиційної Сичуанської опери, стає новим інтерпретаційним поворотом *де-орієнталізації* як *транс-культурної дифузії*» [40, с. 210]. Окрім того, окреслюючи риси психотипу *femme fatale* в образі Турандот у літературно-драматичних концепціях та музичних інтерпретаціях, автор здійснює узагальнення щодо мистецько-стильових адаптацій східної теми, осмислюючи отримані результати у контексті розуміння історичних типів екзотизму в європейській бароковій, класичній, романтичній музиці та в інших стилях – від модернізму, веризму, неокласицизму до експресіонізму і постмодернізму [40]. Таким чином, автор на основі одного імаго показує цілісну типологічну картину розвитку «екзотичного» орієнту в європейській академічній музиці.

У завершенні дисертації Ван Юй резюмує, що здійснене дослідження є відкритим до наступних наукових пошуків у сфері діалогу культур, що може спонукати «до нових відкриттів при зустрічі з «Іншим», до переоцінки, оновлення, перебудови позицій перебування «Свого» та «Іншого» відносно загальнолюдського та універсального» [40, с. 210], що намагатимемося здійснити у представленому дослідженні на прикладі аналізу культурної зустрічі зі східним Імаго в українській музиці.

Серед інших праць, чиї ідеї були осмислені у ході дослідження, – «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» Цзен Тао [334], «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» Ма Вея [202], «Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій» Чжоу Чживея [341] та ін., в яких маркуються ті чи інші аспекти специфіки діалогу в українсько-китайському музикознавчому дискурсі.

Створення теоретичних засад для музикознавчого осмислення філософії культурної зустрічі окциденту та орієнту потребувало також звернення до дослідження ряду філософсько-психологічних феноменів, які розглянемо у подальшому аналізі історіографії дослідження.

З концепції *діалогічності* Олександри Самойленко для представленої дисертації важливою ідеєю є трактування культури з позицій «ноетичного», коли поняття Пам'яті, Гри, Любові, що є маркерами «психічного життя» людини, її бутті в культурі та, зворотньо, – культури в людині» [293], стають смисловими інстанціями музичного діалогу. Із описаних дослідницею семи рівнів діалогу, – від мета-історичного та «великого» семантичного діалогу жанрової семантики і стильової символіки до «малого» (жанрового, стилістичного, текстового тощо), до діалогу композиційних форм і прийомів, – і, нарешті музичного діяння (сприйняття) як катарсису, для контексту даного дослідження важливі різні рівні. Проте, особливу увагу варто звернути на останній, адже саме катартичність мистецтва є результатом як активного діяння, так і пасивної рефлексії.

У контексті аналізу *рефлексивної свідомості* авторка названої музикознавчої концепції Людмила Шаповалова обґрунтовує поняття «нової семантики рефлексивного типу» [347, с. 47], медитативного тематизму, рефлексивної драматургії та ряду ін., а також пропонує диференціацію «...рефлексивних взаємин автора із суб'єктом музики» [348, с. 154], які можуть мати такі моделі: «дискретна» (що передбачає особистісну реакцію після події, що відбулася, із наступним її осмисленням), «наскрізна» (із домінуючою монологічністю авторського висловлення) та «режисерська» (або «прихована») [348].

Проблеми музичної ментальності широко опрацьовані у дослідженнях Вікторії Драганчук-Кашаюк [82–85; 117–120], національної ідентичності на прикладі музичного мистецтва – у праці Мирослави Новакович «Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності» [229], відображення етнопсихології в музиці – в дисертації Наталії Самострокової [294], національної ідентичності як ознаки української естрадної

музики – у праці Христини Охїтви [243] та ін. З-поміж іншого, Христина Охїтва дифеніціює відчуття національної ідентичності, що «лежить в основі фундаментальної властивості національної спільноти – її самосвідомості, яка... впливає на історичні перспективи розвитку і подальший шлях цієї нації, визначаючи домінуючі шаблони у її способі мислення та поведінкові реакції. Із вказаного відчуття, під впливом любові до власної землі та усвідомлення національної самоцінності... відбувається формування патріотичної свідомості соціальних суб'єктів – від індивіда до нації, а ознаки цього процесу складають комплекс ознак національної ідентичності» [243, с. 45]. Спільними рисами ідентичності і ментальності – способу мислення, на думку дослідниці, є «маркування цінностей, ідеалів, моделей мислення і поведінки, як “своїх” і “чужих”» [243, с. 38].

У завершенні огляду історіографії дисертації ескізно окреслимо ще одну сферу дослідження, пов'язану з фортепіанною виразовістю – це праці Наталії Посікіри-Омельчук «Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття» [265], в якій аналізується процес становлення і розвитку орнаментальності, арабесковості та інших засад фортепіанної виразовості; Ольги Стрілецької «Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського)» [315], в якій аналізується виразовість творів з орієнтальним елементом Кароля Шимановського, Бориса Лятошинського та ін.; а також Наталії Рябухи «Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід» [282], Тетяни Рощиної «Виконавська розшифровка авторської концепції фактурування на прикладі фортепіанної творчості Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Олів'є Мессіана» [277] та ін. [6; 78–79; 181; 251; 271; 273; 277; 280; 282; 299; 327; 351].

1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження: феномен культурної зустрічі та його відображення в українській ментально-світоглядній картині

Аналіз культурної зустрічі окциденту і орієнту та його відображення в музичному мистецтві передбачає звернення до низки важливих концептуальних питань – з філософського, естетичного, семіотичного, культурологічного, музикознавчого та інших наукових напрямків. Проте, насамперед, варто визначитися із розумінням самого поняття «культурна зустріч», яке є одним із ключових у представленій дисертації.

Науковий дискурс навколо проблематики взаємозв'язків і взаємодії «західної» та «східної» цивілізацій, яка і є основою для культурної зустрічі окциденту та орієнту, набув останніми десятиліттями гносеологічного значення. Водночас, вказаний дискурс показує широкий спектр «зустрічних» і «незустрічних» кроків – від якісного діалогу до опозиції з вирізненням ідентичності «Іншого», які відбуваються у світовому глобалізованому суспільстві, а відтак – несуть відбиток викликів, які проявляються у транснаціоналізації різноманітних явищ і структур, – від комунікації до соціокультурних факторів, а також у низці специфічних економічних явищ і процесів. Такі вагомні зрушення в усіх сферах життєдіяльності суспільства пояснюються насправді тектонічними зрушеннями в її устрої і законах функціонування, про що свідчить вже сам термін, що походить від «globus» та апелює до значення «земна куля». Прикметно, що хоча передбачення про майбутні інтегративні процеси з'являлися ще у ХІХ столітті у сфері планування діяльності корпорацій [387], власне пряме використання терміну відбулося у 1930-х роках в гуманітарній царині, і це відбулося у зв'язку з передбаченнями майбутнього цілісного використання світового досвідного контенту як основного принципу «шляху до нової освіти», який відшукувало світове суспільство: «Цілісність,... інтеграція, *глобалізація*... здавалося б, є ключовими словами нового освітнього погляду на свідомість: вони передбачають негатив, антагонізм до будь-якої концепції людського досвіду, яка

надмірно підкреслює складові атоми, частини, елементи (курс. – Д. Б.)» [446, 350], – таким був один із ключових меседжів під час дискусій про нову психологію та навчальні програми, що відбулися у процесі П'ятої всесвітньої конференції з питань нової освіти, що відбулася в Ельсінорі (Данія) у серпні 1929 р.

У визначенні глобалізації, наведеному в «Oxford English Dictionary» [418], знаходимо важливу інформацію для створення концептуального апарату даного дослідження: глобалізація трактується як «процес, за допомогою якого компанії або інші організації розвивають міжнародний вплив або починають діяти в міжнародному масштабі, що, як вважається, відбувається за рахунок національної ідентичності» [387] (курс. – Д. Б.).

Один із поглядів на вплив глобалізації на культуру полягає у баченні перспектив цього процесу як економічних за своєю суттю, які мають політичні і культурні наслідки. Щодо останніх – «у культурному плані це призводить до занепаду національних культур і більш гомогенізованих (або іноді гібридних) глобальних культур, де національні відмінності стають менш помітними, оскільки глобально люди споживають культуру з усього світу, а не виключно від своєї нації... Цьому також сприяють глобальні електронні комунікації, такі як Інтернет, глобалізоване телевізійне мовлення, міграція та туризм» [410]. Як один із результатів у гіперглобалістичній перспективі, передбачається заміна політично національних держав міжнародними організаціями, глобальними соціальними рухами (як, наприклад, ООН чи МВФ), «або навіть глобальним громадянським суспільством» [410]. Аналізуючи наведені погляди, вважаємо, що виразне маркування ідентичності орієнту та окциденту у сфері культури якраз і дозволить їй зберегти специфіку її множинних варіантів при описаних процесах гомогенізації.

У процесі розвитку критичної думки щодо теорії глобалізації в світовій науці викристалізувалися три основні хвилі – глобалістська, скептична та постскептична або трансформаційна. Аналізуючи погляди прихильників та опонентів кожної із них та критикуючи останню, Люк Мартелл [410] акцентує

погляди представниць другої хвилі Елеонори Кофман і Джиліан Янгс [388], котрі стверджують, що «якщо глобалізація є чимось новим, то вона також є переформулюванням старого. Старі відносини проявляються в нових формах, які також включають нерівність, політику і владу... Існують глобальні потоки медіа, комунікацій, технологій і фінансів, але замість того, щоб стиратися, такі потоки артикулюються і конкретизуються в певних місцях, і ці місця є перетинами місцевого, регіонального, національного та міжнародного» [410]. Екстраполюючи наведені думки у контекст представленого дослідження, вважаємо його головний концепт – культурну зустріч окциденту та орієнту – однією із таких можливих форм у сфері міжкультурного діалогу як *міжцивілізаційного*, що дозволяє актуалізувати «старі відносини» у «новій формі», не втративши глибинної сутності, тобто, вивівши його на нові еволюційні рівні, нові «витки історичної спіралі», відповідно до законів діалектики – подолати незгоду у процесі за при допомозі раціональної дискусії [420], в якій, як відомо, «народжується пошукувана істина».

Таким чином, глобалізаційні зміни нерідко мають асиметричний характер на користь більш агресивної спільноти або такої, що вважає себе сильнішою від інших: «напруженість, енергія в боротьбі Сходу проти Заходу показує, що пануюча форма глобалізації несе в собі коріння ворожнечі і ставить питання про нову, більш прийнятну форму, придатну не для однієї культури, а для всіх культур і народів. Головним її принципом має стати вимога: будь-який народ чи певна сукупність народів не повинна жити і розвиватися за рахунок інших народів» [35, с. 44]. Більше чи менше зближення, сходження у світоглядності різних народів і культур, сьогодні відбувається під впливом акультураційних факторів, які набули особливого розвитку в постінформаційну добу нового – «екранного» типу культури.

Захід і Схід у сучасному науковому континуумі постають як маркери окремих *цивілізацій*. Останній концепт набуває особливого значення, виходячи на передову арену світової політики та економіки. Глобалізоване суспільство апелює вже не до окремих народів, а до цивілізацій, які дослідник цього явища

Самуель Паркер Гантінгтон вважає найвищими культурними утвореннями, адже їхні ключові, базисні риси криються саме в царині культури – мовний, релігійний, традиційно-звичаєвий фактори стають джерелами та, водночас, ідентифікаційними чинниками для творення різних культурно-цивілізаційних спільнот [47].

Отож, у контексті аналізованої проблематики надзвичайно важливими є думки дослідника, висловлені у праці «Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку» [47], де опрацьовано вказану взаємодію у загальносвітовому політичному аспекті. Автор розглянув проблему саме в ракурсі глобального зіткнення цивілізацій, обумовлених географічно, історично, соціокультурно, економічно, релігійно, яке відбувається на їхніх стиках. Таких цивілізацій автор налічує дев'ять – західна, слов'яно-православна, буддистська, японська, ісламська, сінська, індуська, латиноамериканська, африканська, що зумовлює зміну світового порядку внаслідок конфліктів на лініях їхніх зіткнень, словами автора – «лініях розломів», на яких кожна із вказаних цивілізацій прагне відстояти і почати розширити сфери свого геополітичного впливу [47]. Таким, сучасне світове суспільство характеризується, за визначенням автора, багатополюсністю та поліцивілізаційністю, що відображається на всіх глобальних процесах – економічному, політичному, культурному та ін. І, власне, культурні відмінності (а не ідеологічні чи інші) автор вважає головними чинниками диференціації цивілізаційних осередків на сучасному етапі розвитку людства. Тому Самуель Гантінгтон вживає термін «*культури-цивілізації*», трактуючи їх як спільноти з різною культурною ідентифікацією, і саме вони, а не сучасні національні держави, братимуть участь у майбутньому житті світової спільноти.

«Стосунки» цивілізацій відбуваються у полі таких основних складових процесу глобалізації, як нівелювання кордонів, виникнення глобальної інфраструктури, глобальне поширення компетенцій і сфер діяльності, а також, що є надзвичайно важливим для нашого дослідження, – *конвергенція* сутнісних життєвих ознак і глобальне поширення *раніше локальних феноменів*, що

віднаходимо у концепціях Джозефа Гарта та ін. [413]. Останнє пояснення глобалізації, яка є полем для взаємодії з «Іншим», виводить на один із базисних концептів дисертації – конвергенцію.

Таким чином, приходимо до висновку, що культурна зустріч окцидента та орієнту є одним із найважливіших результатів *конвергенційних* процесів, які відбуваються, якщо повернутися до трактування історії культури Освальдом Шпенглером, описаним у праці «Занепад Європи», поміж локальними *цивілізаціями-культурами*, які у попередні часи мали досвід паралельного співіснування [433; 434]. У цьому контексті важливими, на нашу думку, є наступні фактори. По-перше – багатолінійність еволюційно-цивілізаційних процесів, описана Освальдом Шпенглером та рядом інших дослідників, по-друге – увиразнення сутнісних рис в розмаїтті культур, які криються у глибині за певними зовнішніми ознаками.

Таким чином, конвергенція культур, яка відбувається внаслідок процесів всесвітньої інтеграції, полягає у зближенні таких культур за рахунок взаємопроникнення їхніх питомих рис, коли «Чуже» починає сприйматися як «Своє».

Розглянемо сутність феномену конвергенції на прикладі його реалізації в культурно-мистецькому просторі. У сфері українського музикознавства конвергенція, насамперед, аналізується з позицій зближення теорії та виконавства, взаємодії у жанровому, стильовому та інших аспектах, водночас, віднаходимо окремі твердження щодо конвергенції на рівні культур як цивілізацій, серед них:

- «конвергенція культур у музичному інформаційному просторі можлива за умови його організації як ієрархічного синергетичного явища, в якому усі складові мають можливості до самоорганізації у цілому» [111, с. 16] – концептуальне визначення Руслани Калин, сформоване в орієнтації на синергетичну концепцію культури Анаталія Свідзинського [297];
- конвергенцію можна трактувати як феномен, зумовлений паралельним виникненням художніх ідей, притаманних культурам різноманітних

напрямків, який є об'єктивною властивістю процесів культурного розвитку, котрі визначають перспективи формування сучасної культури – китайський дослідник в Україні Чжу Чанлей, предметом зацікавлення якого є конвергентність смислових процесів, які відбуваються в художній культурі Заходу і Сходу. Автор пропонує, на нашу думку, процесуальне розуміння конвергентності як загального смислового поля, в якому поєднуються «пошуки смислових паралелей, що йдуть від традиції, фольклору (артефакту), як і пошуки конструктивних ідей, що узагальнюють смислові потоки» [342, с. 9] та ін.

Повертаючись до оксфордівської дефініції глобалізації, в якій стверджується, що цей процес відбувається «за рахунок національної ідентичності» [387], вважаємо за потрібне маркувати ще одну складову категоріального апарату дослідження, адже відображення *національних ідентичностей* у творах мистецтва зумовлює різноманітні «образи світу», кожен з яких бачиться як «глибинна, стійка інформаційно-емоційна матриця» [7, с. 27]. В ієрархічній вертикалі понять такі образи є особливою формою загальної «моделі світу» та простором для формування розмаїтих множинних одиничних «картин світу» [7].

Як же трактується поняття національної ідентичності у науковому дискурсі? З яких позицій виходити при її вивченні?

Полишаючи поза контекстом витoki наукового опрацювання даного поняття на рівнях індивіда, особистості та Еґо-ідентичності, започатковані Е. Еріксоном [381] та розвинені у різних напрямках послідовниками, звернемося до феномену ідентичності колективної. Одна із базових концепцій цього поняття належить Е. Сміту. В ієрархії колективних ідентичностей, як базову, вчений бачить родову, котра зумовлює всі інші специфічні риси «суміжних» ідентичностей, адже дається при народженні її носію – члену роду, є джерелом для поведінкових програм та, окрім рідких виняткових випадків, лишається незмінною протягом всього життя особистості. Наступними в науковій картині Ентоні Сміта є ідентичності, пов'язані з конкретною місцевістю та регіоном,

тобто, просторово-регіональні, а також соціоекономічна, класова, а також релігійна та етнічна, що охоплюють декілька класових, і, нарешті, національна [308].

У різноманітних дефініціях національної ідентичності з різних позицій акцентується той факт, що цей вид свідомого відокремлення себе від «Іншого» «спирається на свідомий вибір і залежить від раціонального усвідомлення окремою особою, етнічною групою, нацією спільних історичних, політичних, громадянських цінностей» [147, с. 7], котрий «означає широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутною спільнотою, що має свою історичну територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» [220].

Оскільки це дослідження апелює до культурної зустрічі ідентичностей Сходу і Заходу, то серед вагомого контенту, напрацьованого дослідниками щодо національної ідентичності, вирізнімо ті думки, які стосуються її ролі в сучасному глобалізованому суспільстві. Отож, національна ідентичність, котра є якісно іншою від етнічної і передбачає, на відміну від останньої, наявність громадянської позиції, формується паралельно з державотворчими процесами. Гострі ідентифікаційні кризи зламу ХХ – ХХІ століть зумовили нові сплески ідентичностей іншого штибу – у тому числі субнаціональні та наднаціональні, які «виводять» вже на новий рівень – цивілізаційний. Сучасні глобалізаційні процеси ініціюють нові відчуття колективної ідентичності та здійснюють нівелюючий вплив на етнічні та расові чинники, тому новітні національні ідентичності все частіше є «сконструйованими» (Лариса Нагорна) [221], у тому числі на зразок західного і східного цивілізаційних векторів.

Українська гуманітаристика чітко диференціює три ієрархічні рівні, на яких може функціонувати феномен ментальності, ними є: особистісний мікрорівень, національний мезорівень та комплексний макрорівень складної ментальності, тобто рівень систем – американської, європейської, хінської та ін.

[310, с. 6]. У продовженні цієї думки висловлюємо припущення, що таким типам ментальності відповідають також різнорівневі поняття *особистісної, національної (регіональної, геополітичної) та цивілізаційної ідентичності*.

Якщо звернутися до прикладу України, то до початку російсько-української війни у соціокультурному просторі держави, що є вираженням загальної – національної ідентичності, яскраво проявлялися кримська, донбаська та закарпатська регіональні ідентичності, більшою чи меншою мірою негативним чином налаштовані до української державності (Микола Козловець [147] та ін.), дві з яких стали гостро-проблемними зонами. Таким чином, гіперболізація відчуття регіональної ідентичності, як правило, штучними методами, загострює регіональні конфлікти і, таким чином, зміщує акценти у відчутті національної та, навіть, геополітичної ідентичностей. Гіперболізація національної ідентичності, що створює передумови до національної нетерпимості, також впливає на формування геополітичної ідентичності, котра трактується як «геополітичний простір, тобто комплекс географічних ознак держави; геополітичне місце і роль держави у світі; ендогенні і екзогенні уявлення про політико-географічні образи» [147], що виходить на передові позиції під впливом глобалізаційних та уніфікаційних процесів у світовому суспільстві.

Як можемо впевнитися в результаті аналізу цивілізаційних теорій (О. Шпенглера [432–434] та ін.), у сучасному глобалізованому суспільстві феномен ідентичності з національної та геополітичної все більш активно виростає до *цивілізаційної* або *цивілізаційно-культурної ідентичності*, котра є універсальною константою суспільства на граничному рівні соціокультурної самоідентифікації особистості та «базується на єдності історичної колективної долі різних народів, пов'язаних між собою схожими культурними цінностями, нормами та ідеалами (західно-європейська цивілізація, китайська та ін.)» [147]. Як відомо, А. Ассман у праці «Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті» [8] вказує на культуру як важливу грань цього рівня ідентичності, дефініціюючи її як вміння відрізнити себе від інших членів

соціуму, тобто, – продовжимо думку – диференціювати на «Себе» та «Іншого», здійснюючи це саме в культурі та на основі культурної пам'яті.

У результаті, оскільки сьогодні ідентичність «постає як спосіб збереження форми того або іншого суб'єкта у часі й просторі» (курс. – Д. Б.) [147, с. 3], саме плекання характерних національно-культурних ознак є запорукою самозахисту в загальносвітових глобалізаційних умовах та задля збереження специфіки культурно-цивілізаційних характеристик, краса яких і полягає у відмінностях, котрі артикулюються в мистецтві.

Таким чином, з одного боку, для того, щоб відбулася культурна зустріч Заходу в Сходу в тих чи інших вимірах і формах, необхідні тісні контакти культур, що виникають у процесі їхньої діалогізації, надаються до зближення – конвергенції, і в результаті такого діалогу «Інший» сприймається не упереджено, не ворожо, а майже як «Свій», його специфічні мовні (у тому числі мистецькі) риси проникають у власний культурний тезаурус. З іншого боку, контакти за принципом глобалізаційного поглинання сильнішим «Своїм» слабшого «Іншого» робить процес нівелювання результатів такої культурної зустрічі цілком незворотнім, оскільки втрачається головна її умова – специфічне розмаїття варіантів культур.

На цьому етапі дослідження звернемося до в'яснення сутності ще одного із базових елементів концептуального апарату дослідження – *концепту* «Інший» та пов'язаних із ним явищ і процесів.

Задля відповіді на це питання звернемося до найбільш «знакової» у цій сфері концепції орієнталізму американізованого представника палестинського Сходу, засновника теорії постколоніалізму Е. В. Саїда, на якій ґрунтується дослідження вказаної проблеми у світовій гуманітаристиці. Автор вказаний феномен в однойменній праці крізь призму «західного» типу мислення, яке, на думку дослідника, ніби сито, пропускає крізь себе, крізь призму «Свого», лінійно-історичного бачення усі «східні» явища і тенденції, і, таким чином, формує викривлене бачення «Іншого» як «лінивого», «закостенілого» (що, безумовно, є реакцією на інший – медитативно-споглядальний тип свідомості,

зумовлений «прасимволом Дао», який, як було вказано вище, має інше ставлення до часу, аніж динамічна та прагнуча постійної експансії європейська «фаустівська душа»), а також «екзотичного» або ж «деспотичного» Сходу, спираючись на пріоритети західного світу замість *глибинного розуміння* «Іншого» та культивування паритетності. Виступаючи опонентом до Сходу, на думку автора, західна цивілізація розвивалася та укріплювалася у своїх силах, а відтак – і насаджувала далі авторитарну позицію європоцентризму, у тому числі через доступ до освіти у східних колоніях через англійську та французьку мови, тобто західний стрижень у самоідентифікації освіченої верстви східного суспільства [425].

Розмірковуючи над проблемою орієнталізму, автор запропонував декілька його дефініцій, кожна з яких показує це явище як продукт діяльності академічного середовища. Розуміння цього концепту у більш широкому трактуванні його семантики: «Орієнталізм – це спосіб думки, що спирається на онтологічну та епістемологічну різницю, яка проводиться між «Сходом» і (в переважній більшості випадків) «Заходом» [291, с. 13]. Формулюючи дефініцію для більш конкретного, звуженого розуміння, бере за точку відліку кінець XVIII століття, тобто час, після якого орієнталізм можна потрактувати як «корпоративну інституцію контактування зі Сходом» [291, с. 13], діяльність якої полягає в обґрунтуванні тих чи інших наукових результатів про західне бачення Сходу – у формулюванні тверджень, привнесенні у соціум та «узаконенні» певних поглядів, викладанні навчальних дисциплін і навіть (увага) «упокорення його, управління ним: тобто йдеться про орієнталізм як західний спосіб панувати над Сходом, реструктурувати його, здійснювати над ним владу» [291, с. 13]. Тобто, Е. В. Саїд трактує орієнталізм як *дискурс* в науково-академічній царині (і підкреслено вказує про це), результати котрого уклалися в розгалужено-розвинену та систематизовану дисципліну, контент якої покликаний формувати погляд на Схід в його об'єктивованих та забарвлених «яскравою творчою уявою» виявах [291, с. 14]. Автор також переконаний у тому, що жоден дослідник орієнту не міг позбавитися впливу авторитарної думки Заходу щодо

проблематики Сходу, «не міг знехтувати обмеження, які орієнталізм накладав на думки та дії. Одне слово, завдяки орієнталізму Схід не був (і не є) вільним полем для думки та дій» [291, с. 14].

У подальших міркуваннях автора знаходимо ще одне тлумачення орієнталізму, у даному випадку в семіотично-семантичному ракурсі: як знакової системи, котра «виражає європейсько-атлантичну владу над Сходом» [291, с. 17], при цьому не є правдивим дискурсом про Схід, хоча претендує таким бути, як академічний або науковий текст, хоча є дуже міцним. Водночас, «це не європейська фантазія про Схід, побудована на химерах, а створений зусиллями багатьох людей корпус теорії та практики, в який протягом багатьох поколінь було вкладено значні матеріальні інвестиції» [291, с. 17], котрі ніколи не припинялися і, в результаті, «перетворили орієнталізм як систему усталеного знання про Схід на стандартне сито для просіювання Сходу в західну свідомість, і ті ж таки інвестиції значно побільшили кількість (та підсилили переконливість) тверджень загального характеру, якими орієнталізм щедро збагатив загальну культуру» [291, с. 18]. Таким чином, автор констатує односторонність орієнталістичного – сходознавчого бачення предмета свого дослідження – Сходу крізь призму, вигідну для політичного та економічного Заходу. Із цим твердженням перегукується думка Д. Наливайка про те, що «імаго не тільки виникають спонтанно, самопливом, а й цілеспрямовано фабрикуються в певних політичних та ідеологічних цілях, тобто створюються на замовлення...» [226, с. 35], і тому сформований власний погляд – ставлення з боку «Я» – набуває статусу найактивнішого чинника творення образу-концепту «Чужого» [227, с. 99], що автор озвучив у контексті аналізу предмета і стратегій літературознавчо-імагологічних досліджень.

Відтак, ставимо питання: тоді хто ж такий «Інший»? Як поза орієнталістичними упередженнями та установками побачити його глибинну сутність та, відповідно, екстраполювати у дослідження з цієї точки зору української фортепіанної музики?

Е. В. Саїд дає наступну відповідь на це питання: «Схід не тільки сусідить

із Європою; саме там були розташовані найдавніші, найбільші і найбагатші європейські колонії, він також – джерело її цивілізацій та мов, її культурний суперник, він є для неї найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються» [291, с. 11–12]. Іншою вагомою тезою при відповіді є те, що «Схід допоміг визначити Європу (або Захід) як свій контрастний образ, контрастну ідею, особистість, контрастний досвід» [291, с. 12], тобто, на протиставленні з потужним орієнтом формувався і сам окцидент.

Разом із тим, усі характеристики, які Схід отримує у західній науково-академічній чи політико-економічній площинах, мають під собою реальне підґрунтя – «Схід – інтегральна складова європейської *матеріальної* цивілізації та культури» [291, с. 12], проте інтерпретована із «західних» позицій, уявлень, інтересів. Зауважимо, що в наведеному визначенні Схід протрактований не тільки як Імаго «Суперника», а й як інтегральна складова опонента – тобто, нашої, західної матеріальної цивілізації та культури. У цьому виразі вбачаємо великий сенс, оскільки він прямо вказує на спільні витoki культури цивілізацій Заходу і Сходу, котрі не можуть не проявлятися на глибинному рівні, збагачені та розцвічені пізнішими нашаруваннями епох.

Інше промовисте Імаго, яке автор накладає і на Схід, і на Захід, як на будь-яку цивілізацію – це Ідея. Так, виходячи із припущення, що цивілізація не є інертним природним фактом, і Схід «не просто є *там*, як, зрештою, і Захід не просто є *тут*» [291, с. 14], оскільки до осмислення людям надається лише створені ними самими географічні, культурні, історичні явища, яке вони згодом поширюють у просторово-географічному вимірі. Особливою мірою це стосується Сходу і Заходу, також витворених людьми. «Тому, як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію і традицію думки, свою образність та лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу. Таким чином ці дві географічні сутності підтримують і, до певної міри, віддзеркалюють одна одну» [291, с. 15], і це, на нашу думку, є основою тісного взаємозв'язку і взаємовпливів орієнту та окциденту на рівні втілення семантичних, виражальних, музично-мовних елементів «Іншого» в музиці «дзеркального»

опонента.

Інший погляд на орієнталізм бачимо у дослідженнях багатьох вчених, які з'явилися у контексті жвавої дискусії стосовно однойменної праці Е. В. Саїда [291], де, водночас, в опонентів палестинсько-американського науковця з'явилася думка про односторонність його трактувань, висловлених з позицій постколоніалізму, справедливих для Британії, Франції, США та деяких інших держав, які мали свого часу східні колонії. Але ж таку оцінку не можна застосовувати до тих країн, які нейтрально ставилися і ставлять до Сходу, або ж співчували колоніальному минулому східних народів [417]. У будь-якому випадку, для українського світосприйняття, яке зумовлене толерантністю як однією з головних рис національної ментальності, а також власним досвідом перебування у лоні російсько-радянської імперії, не притаманне сприйняття східного Імаго з імперсько-колоніальних позицій чи зумовлене маніпулятивними намірами.

Важливі ідеї, що формують Імаго «Іншого», задекларовані та розвинені у дослідженнях протистояння Заходу і Сходу у Самуеля Паркера Гантінгтона [47], впливу образів Сходу як «Інших» на формування європейських ідентичностей І. Нойманна [414], соціокультурного явища «східного Просвітництва» Дж. Кларка [378], «зустрічі» орієнту та окциденту у мистецтві – Б. Роуланда [424], у тому числі в музичному мистецтві – Дж. Беллмана [370] та ін.

Проаналізувавши різноманітні концепції «Іншого», які аналізують Імаго як метакатегорію, приходимо до висновку, що вони, по суті, є концепціями *інтерпретації* орієнту, конституюючи його сенси в орієнтації на власне «Я», котре «не може існувати без “не я”» [37, с. 477]. Відтак, «інтерес до образу Іншого, таким чином, це й інтерес до Самого себе» [64, с. 202], або у варіанті означення власного віддзеркалення, задекларованому П. Рікером у назві відповідної праці – «Сам як інший» [274].

Безумовно, якщо звернутися до законів інтерпретації у гносеологічному аспекті, і крізь їхню призму поглянути на цю ситуацію, то є певні об'єктивні передумови того, що інтерпретований об'єкт, у даному випадку орієнтальне

Імаго, у західному сприйнятті постає крізь призму цінностей та світоглядних основ, притаманних для окцидентального типу мислення. Це можемо підтвердити хоча б в орієнтації на семіологію Ф. де Соссюра, котрий маркував особливу роль «означаючого» – сигніфіканту, експоненту, вираження – у процесі творення семантики «означуваного» – сигніфікату, ідеї, концепту чи змісту, якщо інтерпретація відбувається на рівні макрозаку (яким є Імаго), певних явищ та об'єктів [427]. Аналогічно, на користь підтвердження такої позиції «працює» семантичний трикутник К. Огдена та А. Річардса, сформульований у праці «Значення значення», вершинами якого автори бачать ім'я, що має роль знаку (або метазнаку), десигнат-концепт, котрий виражає значення, зміст або уявлення про цей знак, та денотат, що фігурує у реальності [416], великою мірою аналогічного трикутника Г. Фреге, із різницею у сфері функціонування денотату – такою вчений бачить свідомість [385], – та низки інших семантико-інтерпретаційних концепцій, що виникли у процесі наукової та академічної комунікації, і котрі можемо застосувати для пояснення специфіки сприйняття і трактування Імаго.

«Істинність» трактування образу «Іншого», його правильність, відсутність помилкових суджень в його оцінці, або й, в ідеалі, відсутність самих оцінок, а у випадку неможливості адекватно його пізнати – з'ясувати, які риси поєднують його з іншими образами, – такі вимоги мають бути висунуті до кожного дослідника Імаго. І ключову роль, за словами одного з літературних імагологів Д.-А. Пажо, відіграє *мовлення*, крізь призму мовлення з «Іншим» останній набуває реальних рис, стає «об'ємним посиланням на реальність, на яку вказує і яку означає» [249, с. 400]. Проводячи паралелі з дослідженням орієнтального Імаго, яким він постає у культурній зустрічі з окцидентальним на прикладі реалізації цього образу в українській фортепіанній музиці, варто враховувати наведену позицію, прагнучи максимально коректно і точно формувати власні думки. При цьому у випадку музичного мистецтва таких *мовлень є два – музичне у самих творах і вербальне в їхніх музикознавчих осмисленнях* [24].

На нашу думку, описане Е. В. Саїдом [291] упереджене трактування

орієнтального «Іншого» може мати, окрім причини свідомого здійснення такого впливу на світовий інформаційний простір, також дію страху невідомості в силу бачення такого Імаго як «Чужого», яке оцінюється у порівнянні зі «Своїм», і як правило, така оцінка є не на користь «Іншого». Тому важливим кроком до адекватної інтерпретації Імаго є його пізнання крізь призму спільних ознак, в українському варіанті домінуючою серед таких є рефлексивність.

Для нашого дослідження також цінними є ідеї щодо трактування орієнталізму на основі чотирьох різносторонніх підходів, які вирізняє Р. Височанський у праці «Дискурсивна практика орієнталізму: соціокультурні репрезентації іншого» [41]. Отож, орієнталізм трактується як імперіалістичний засіб у процесі колонізації так званих країн «третього світу», як у концепції А. Абдель-Малека; як спосіб упередженого бачення ісламського вчення й арабського націоналізму, що обґрунтовує А. Л. Тібаві; як «тіньова реабілітація» концептів і теорій з текстів про географію, економіку та соціологію Сходу, на що звертає увагу Б. Тернер; як утворюючий дискурс, усередині якого витворюється підпорядкована кумулятивно-корпоративна ідентичність «Іншого» через розгалужену систему гегемонії Заходу, що намагається донести Е. Саїд [41], і всі ці підходи із ситуативною динамікою мають вплив на сучасне окцидентальне суспільство.

Оскільки орієнталізм в його активній стадії є породженням романтичної доби, то цікавою є типологія «романтичного орієнталізму» у контексті загальної імагологічної парадигми в українській та інших європейських літературах, укладена І. Пупурс [269, с. 22]. Авторка вирізняє ряд її складових, зокрема, паломницьку, мандрівну, наукову та невірницьку моделі орієнталізації, зумовлені різними Імагопозиціями щодо категорії Східного; Єгипетське, Індійське, Кримське, Степове геокультурне Імаго та низка декораційних Імаго – умовне, казково-міфологічне, алегорично-символічне та інтерпретаційне, диференціація яких зумовлена особливостями Імагопоетики; Імагоперцепції, що є типово орієнтальними, до яких належать «Схід – екзотика», «...своє», «...прасвоє», «...небезпека»; етнічні («єгипетський характер», «кримсько-

татарський характер»), фемінні («гаремний»), релігійні (мусульманські) та інші розповсюджені імагеми [269, с. 22].

Таким чином, аналізуючи концептуальний апарат дослідження образу «Іншого» як репрезентанта імагології, приходимо до висновку про те, що його бачення може мати широкий спектр вираження – і «натягування» на нього стереотипних образів і кліше, зафіксованих у різних видах творчості, від прадавньої фольклорної, у тому числі вербальної, до сучасної академічної мистецької, а також їх пропагування в інформаційному просторі засобами мас-медіа, – і поєднання різних поглядів і відчущань, із прагненням глибинного проникнення в новий Імаго, що носить більш демократичний та антропоцентричний характер, і це сприяє взаємному зближенню культур і їх носіїв.

Конструювання східного Імаго є результатом установок у суспільстві щодо орієнтального «Іншого» та твориться у процесі мовлення – наукового чи різних видів художнього, у тому числі музичного, яке використовує систему знаків, архетипів і символів іншого географічного об'єкта, який характеризується певним усталеним іміджем та викликає ті чи інші усталені стереотипні уявлення про нього.

Розуміючи сутність концепту «Інший», у подальших наукових пошуках спробуємо з'ясувати, якими ж є учасники процесу зустрічі світів – *«Свій» та «Інший» – як носії культурно-цивілізаційної ідентичності?*

О. Шпенглер, описуючи ситуацію «занепаду» Європи [433; 434] у геополітичному сенсі, порівнюючи «стару» Європу із сонцем, навколо якого до початку ХХ століття оберталася історія, наголошує на існуванні багатьох величних культур, котрі, розцвітаючи зі стихійною силою у своєму рідному ландшафті, наповнюють загальнолюдську картину світу власними ідеями і формами, почуттями і пристрастями, життям і смертю.

Аналізуючи проблему Заходу і Сходу крізь призму наведеного питання, в інваріантах таких цивілізацій-культур вбачаємо досить яскраві специфічні риси, і не менш важливо бачити у них характерні спільні ознаки. Специфіка таких

інваріантів демонструється певними символами, як, наприклад, у концепції В. Джонса [396] представлена опозицією «західного» як «розуму» та «раціональності» та «східного» як «уяви» та «ірраціональності», що дає, у загальному, переваги окциденту у науковій сфері, орієнту – у сфері художній [24].

Продовжуючи пошуки відмінного та подібного у культурах Заходу і Сходу, нагадаємо про обґрунтовані О. Шпенглером символи «західних культур», які виражаються у характерних значеннях глибинної семантики «аполонівської душі» та «фаустівської душі» [432–434], що важливі для дослідження культурної зустрічі як символи праєвропейської та європейської ментальності.

Для першої, сформованої в античну добу, що має егейсько-середньоморське походження, притаманні такі риси, як пасивне споглядання, позбавлене експресії, культ богів, ідея числа, що виражалася у розумінні світоустрою та у всьому житті людини (нагадаємо, наприклад, й думки про подібність законів Всесвіту та «устрою» музики, оснований саме на числовому співвідношенні, які висловлював і реалізував у науково-практичній діяльності Піфагор [373]). Особливою рисою світосприйняття античних греків була високорозвинена тілесність – високорозвинена чуттєва інтуїція та культ індивідуального тіла як вищої Краси, розуміння світу як такого, що складається з окремих «атомів», які також мають реалістичну, тілесну природу – ідей, людських тіл і душ множинних богів і людей [432; 364].

Другий тип – європейська «фаустівська душа», народжена на безкрайній півночі континенту, що є експресивною, динамічною, вольовою, із а культом простору та постійним прагненням до експансії, що свідчить про її завойовницький характер. Якщо в давніх греків був яскраво вираженим культ тіла, то в європейців – культ простору. Трактування Бога як ідеї, розвиненої у просторі і часі – найголовніших категоріях у свідомості європейців, призвело до релігійної нетерпимості [432; 364], – згадаємо сумнозвісні історії інквізиції та «хрестових походів», в яких виразно вбачається поєднання релігійного фанатизму з культом простору та прагненням його завоювання.

Аналізуючи теорію О. Шпенглера та екстраполюючи її у контекст концептуального апарату дослідження, приходимо до висновку, що сучасний Захід, попри зовнішню відмінність від Сходу, все ж має з ним чимало спільностей, зумовлених, у першу чергу, впливом празахідної егейсько-середземноморської компоненти.

Яскравим прикладом подібності культур окциденту та орієнту є аналогії в типологічній картині богів давньогрецької та ведичної міфологій – Зевса і Шиви, Венери і Дурги, Сатурна і Ману, Діоніса і Рами, Юпітера й Індри та ін. (В. Джонс [396]), і до цього переліку можемо додати паралелі між Орфеєм та Крішною, які грою на чарівних сопілках оживляли людей (Евридїка) та увесь навколишній природний світ. Дослідники вбачають світоглядні аналогії і між індуїзмом і християнством, наприклад, у концепціях всесвітнього потопу в обох релігіях, Трійці Отця і Сина і Святого Духа має перегуки з Трімурті, а також між науковими школами Платона і В'яси та ін. [396; 269, с. 103], і ця інформація покликана активізувати процес зближення з «Іншим» як з «Чужим» та усвідомлення його сутності як «Свого» [24].

Приведемо й інший приклад, що свідчить на користь спільних або, принаймні, подібних витоків орієнтальної та окцидентальної цивілізацій-культур. Порівняння ментальності «аполонівської душі» та «прасимволу Дао» показує, що і в одній, і в іншій «поняття часу... має значення критерію Буття, воно є однією зі складових частин субстанціональної цілісності й одним із найважливіших параметрів Буття в просторі» [343, с. 7]. Подібні ідеї висловлювалися ще О. Шпенглером, котрий вважав, що сучасний, «фаустівської душі» європеець унаслідок яскраво увиразненого в його ментальності відчуття історизму, уваги до часу як до цінності, використання якої дає прибутки (до речі, саме цим пояснює філософ європейські культури годинника, старовини, увага до археологічних та історичних артефактів тощо), живе не сьогоденним моментом, а в минулому і майбутньому [432]. Таким чином, характерне для рефлексивно-медитативного світогляду перебування «тут і зараз» має двоїсті витoki – і як привнесення з культури-цивілізації східного «Іншого», орієнтованого на Дао, і

як продовження давньогрецької античної традиції, котра, як відомо, мала тісні контакти зі Сходом та сама володіла в імперській складовій середземноморським компонентом, на ґрунті якого постала Візантія, що, у свою чергу, справила вагомий вплив на специфіку української гносеологічної традиції – саме тому однією із ключових концептуальних засад дисертації став обґрунтований нижче мамаївський рефлексивний архетип, знаковий для української національної ментальності та розвитку вітчизняної гносеологічної традиції.

Відтак, на сьогоднішньому етапі розвитку гносеології ідеї про «історичне значення двох основних антично-європейських концепцій часу і простору – субстанціальної (Демокрит, Ньютон, Лаплас) і релятивістської (Арістотель, Лейбніц, Гегель)... доповнюються новими поглядами на природу еволюції Всесвіту, природу самоорганізації мислення і матерії. Однак, ідеї складної організації в природі були запропоновані ще Лао-цзи і були, як відомо, свого часу поширені в даосизмі» [434, с. 7] – такий акцент у цій проблемі, суголосний до вказаного твердження в контексті цієї дисертації, ставить і дослідник відображення конвергенції східної та західної художніх традицій в композиторській практиці сучасних українських і китайських композиторів Чжу Чанлей.

Для концепції дисертації описана наукова позиція надзвичайно важлива, оскільки саме рефлексивність і медитативність, – як і привнесені зі Сходу, і як питомі риси української ментальності, ознаки мамаївського архетипу з рефлексивним типом свідомості, – є основою найбільш розповсюдженої в українській фортепіанній музиці рефлексивно-медитативної моделі культурної зустрічі Заходу і Сходу, приклади реалізації якої будуть показані у ході музикознавчих аналізів.

Компаративний аналіз співжиття культур Заходу і Сходу передбачає «три рівні комунікації, у контексті яких відбувається міжкультурний діалог... комунікація культур; комунікація способів музичного мислення; комунікація музичної мови» [70, с. 46]. До такого висновку, а також до розуміння світової музичної парадигми як сукупності «повторень паттерну у загальному західно-

східному метатексті» [70, с. 26] приходять Ден Цзякунь, посилаючись на відомі розуміння У. Еко твору як «відкритого тексту» [89] і трактування Роланом Бартом тексту як безкінечного простору, а не стійкого «знаку», – простору, в який заглиблено твір, котрий має чисельні «входи» і «виходи», не наданий до класифікації, стратифікації і структурації, в якому функціонують у вільній «грі» різнорідні культурні коди, коли сам твір є лише «ефектом тексту», видимим результатом текстової роботи [368]. Аналізуючи цей аспект проблеми, при дослідженні культурної зустрічі окциденту та орієнту враховуємо усі три рівні комунікації, що відображено в *обґрунтованих у дисертації результативних моделях творів, кожен з яких несе ознаки «відкритого тексту» та долучається до спільного світового «метатексту»* [24].

У дослідження робимо припущення, що «діалог культур» і сутнісно іншим явищем від «культурної зустрічі». У подальших наукових роздумах спробуємо обґрунтувати задекларовану тезу.

Феномен культурної зустрічі Заходу і Сходу як окциденту та орієнту характеризується потенційною множинністю її результатів – від максимальної взаємодії у процесі діалогу між «Я» та «Іншим» до полілогічного несприйняття «Чужого». Якість такого результату, на думку автора концепції літературознавчої Імагології Дмитра Наливайка, проаналізованої вище, котра стала однією з основоположних для представленого дослідження, залежить від початкової установки реципієнта – автора, який інкорпорується в «Іншого/Чужого», привносячи в його портрет власну суб'єктивність, свою ідеологію й ангажованість [226, с. 95]. Саме таким шляхом відбувалося більшість «зустрічей» зі світоглядним, образним, жанровим і стилістичним параметрами східних культур, перевтіленими в європейській музиці.

Наступна проблема, яке виникає у контексті опису понятійно-категоріального апарату дослідження, – це з'ясування позицій, з яких можемо і маємо право підходити до компаративних роздумів у контексті аналізу діалогу з «Іншим», у тому числі щодо «Свого» та «Чужого». Відповідь на це питання знаходимо у твердженнях Анатолія Свідзинського, висловлених у праці

«Синергетична концепція культури»: «При порівнянні різних культур важливо брати до уваги, як вони вирішують проблему сенсу людського буття, який ідеал вибудовують і в який спосіб до нього прагнуть. Очевидно, що, коли цілі різних культур виявляються якісно різними, втрачає зміст навіть постановка питання про вищість чи нижчість їх» [297, с. 235]. Автор пояснює свою точку зору тим, що порівняння певного обраного нами показника для культури, наприклад, німців, та відповідного показника у, скажімо, північно-американських індіанців, викличе у європейців твердження про вищий показник в німецькій культурі, – на нашу думку, такий вибір базуватиметься навіть не стільки на позиції «Свого», а враховуючи тривалий цивілізаційний розвиток Європи і його матеріально-технічні, мистецькі та інші результати. Анатолій Свідзинський заперечує такий підхід, адже, за словами вченого, ніякі окремо взяті показники не можуть розглядатися в якості характеристики тієї чи іншої культури, яка, по суті, у контексті запропонованого бачення не є рівною сумі артефактів чи певних видатних досягнень. Натомість *«культура формує світогляд і моделі поведінки людини* (курс. – Д. Б.), чи, власне, і те, і друге – складники культури. То ж цілком можливий зовсім інший підхід до порівняльної оцінки культур, який виходить саме з урахування вироблених культурою форм поведінки» [297, с. 233–234].

Останнє твердження видатного вченого щодо культури як чинника творення світогляду і моделей поведінки, як її складових, – на наступному, вищому рівні, дає розуміння найбільш тісного зв'язку культури з ментальністю, що виводить дане дослідження на потребу осмислення ще однієї важливої складової його категоріального апарату – *ментальності як феномену культури та її аналізу в аспекті компаративу Заходу і Сходу*.

Наукове пояснення феномену ментальності має множинні варіанти його інтерпретацій. У даному контексті вирізнімо окремі із них. Одним із основоположних у науковій царині є розуміння ментальності Люсьєном Леві-Брюлем, висвітлене у знаменитій праці «*La mentalité primitive*» («Первісна ментальність»), основане на феномені партиципацій, яке автор протрактував як «містичну співучасть», та розглянуте крізь призму вивчення «дологічного

мислення» первісного людства. Отож, автор визначає феномен ментальності як колективні уявлення, які є основоположними для певної соціальної групи, – вони можуть розпізнаватися за певними характерними ознаками, мають властивість бути притаманними для усіх членів групи, побуджувати у них почуття, відповідні до емоційного забарвлення життєвої ситуації, – поклоніння і страх тощо, а також передаватися її членами такого соціуму своїм нащадкам – наступним поколінням соціальної групи [403].

У контексті аналізу феномену ментальності наведемо й окремі дефініції українських дослідників. На думку Сергія Кримського та Віталія Заблоцького, ментальність трактується як «характеристика специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних суб'єктів, що уособлюються певними соціокультурними феноменами» [166, с. 369]. Вікторія Храмова визначає ментальність як «спільне “психологічне оснащення” представників певної культури, що дає змогу хаотичному потоку різноманітних вражень інтегруватись свідомістю у певне світобачення» [332, с. 8] та ряд ін.

У результаті, ментальність постає як чинник, котрий покликаний втілювати «партитуру» нормальних сценаріїв нашого життя, зумовлених етнопсихологічними та соціокультурними характеристиками того чи іншого соціуму [166, с. 369], музична ментальність – як «спосіб музичного мислення, через який транслюються характерна для певної історичної доби національна самосвідомість та пов'язані із нею характерні риси культури» [243, с. 188]. Їхнє відображення в музиці, відповідно до концепції Вікторії Драганчук-Кашаюк, може відбуватися на узагальнено-концептуальному, конкретно-мовному або первинно-синкретичному рівні [83].

На завершення цього етапу аналізу феномену ментальності та його відображення у музичному мисленні варто наголосити, що розумові процеси в різних соціальних групах, навіть таких, що належать до різних культур і цивілізацій, ґрунтується на певних універсалиях, звернутися до вивчення яких запропонував видатний дослідник природи колективної думки Клод Леві-Строс.

Автор праць «Первісне мислення» [176], «Структурна антропологія» [177] та інших висуває ідею психічної єдності людства, на основі якої створює концепцію категоризації світу, котра ґрунтується на бінарних опозиціях у мисленні. Розвиток цієї концепції протягом другої половини ХХ століття дозволив прийти до розуміння про універсальну природу і закони мислення, притаманні представникам різних культур.

На зламі ХХ – ХХІ століть, коли в Західній Європі процеси глобалізації та уніфікації набули особливо широких і радикальних виявів, уніфікована культура порівнюється «знаковим» сучасним метафізиком і теоретиком «смерті модерну» Жаном Бодрійяром із симулякром, або «постісторичним смітником». І причину такої ситуації в культурі й виникнення так званого «світового села» (як відомо, таке передбачення у зв'язку зі зростанням ролі масових комунікацій було здійснене у 1960-х роках канадським культурологом Маршаллом Мак-Люеном у книзі «Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги» [205; 411]) французький філософ бачить у явищі, яке є надзвичайно важливим для контексту представленого дослідження, – це *глобальне знищення «Іншого»* [30], коли зникають кордони символічного простору, що автор вважає сумним результатом вказаних світових уніфікаційних процесів.

Описані процеси є досить загрозливими, оскільки «стирання» етнічної унікальності може призвести до порушень у самій синергетичній самоорганізації ноосфери, структурними одиницями якої є, за твердженням Анатолія Свідзинського, саме етноси, а процес самоорганізації ноосфери і є культурою [297, с. 33]. Відтак, можемо зробити припущення про те, що гіперболізація глобалізаційних процесів здатна змінювати характер процесу розвитку художньої культури із синергетичного та лінійний, що може суттєвим чином відобразитися на подальшій долі національних мистецтв.

Із наведеними вище думками Маршалла Мак-Люена перегукується твердження українського дослідника Олександра Мозгового, котрий, здійснюючи соціально-філософський аналіз глобалізації як виміру сучасності, вказує на такі негативні риси вказаного явища, як «внутрішні протиріччя самої

глобалізації як процесу, зокрема її одновекторний і безальтернативний характер, внутрішня та зовнішня тотальність, яка породжує нові форми авторитаризму» [214, с. 12]. У своїй суті, глобалізація, за визначенням Анрі Бергсона, – одного із фундаторів наукового дослідження цього феномену, автора праць «Творча еволюція» [13], «Два джерела моралі та релігії» [371] та інших, – є шляхом до відкритого суспільства як всезагального явища, опозиційним до якого є суспільство закрите, племенного типу [13]. Вважаємо усі наведені твердження слушними з огляду на результати глобалізаційних процесів, що виявляються, з одного боку, в уніфікації художніх змістів, з іншого ж, за умови збереження унікальності «Іншого», такі новаторські зміни у світовій парадигмі мають і безперечні переваги з точки зору розширення простору мистецьких дій і можливостей.

Розмірковуючи над викладеними вище над ідеями Клода Леві-Строса, приходимо до наступного висновку: при тому, що головною ознакою мислення представників різних цивілізацій є логічність думки, виражена у категоріальному апараті тієї чи іншої спільноти, варто також враховувати домінування певних ментальних особливостей, які зумовлені чуттєвими для цієї спільноти факторами, подіями, переконаннями, цінностями та рисами національного характеру. Образною ілюстрацією щодо цього є відомий вислів Умберто Еко про те, що емоційні переживання після читання Дзен Буддистських коанів сприйняття поетичних рядків про високий місяць над озерною водою є й тим самим, і водночас іншим від тих емоцій, які виникають під впливом поезій англійського поета-романтика [88].

Дослідження французького вченого, в якому здійснюється спроба виявити універсальні закони людського мислення, має яскраві паралелі у мисленні музичному. Відомо, що різні культури і цивілізації мають своє, відмінне від інших, специфічне для них музичне мислення, яке відтворюється на різних рівнях – від фольклорного до професійного та масово-популярного, яке сформувало свій образний і музично-мовний тезаурус. Водночас, аналіз природи музичного мистецтва з точки зору психології та психосоціології доводить

існування так званого «емоційно-акустичного коду», притаманного різним живим істотам, тобто відповідності певних емоцій та їхнього інтонаційного відображення. У процесі виникнення нових якостей, які творяться на базі початкового коду, творяться різноманітні його варіанти, і «так утворюються часом діаметрально протилежні фенотипи культур, у кожному з яких формуються свої засади ладової емоційності» [217, с. 70–71]. Як приклади – інтонації плачу та заклику, виражені, відповідно, в низхідних секундових і висхідних квартових ходах та ін. У результаті, «виступаючи в ролі музично-виразових засобів, ці знаки утворюють певні модули, які функціонують у суспільній свідомості, маючи визначеними своє образно-смісловне забарвлення та емоційний вплив. Найяскравіші та найвживаніші з них набувають значення перцептивних констант» [217, с. 61].

Таким чином, описаний «емоційно-акустичний» кодовий тезаурус, що «працює» на рівні навіть «полярно-різних» культур, важливо враховувати у представленому дослідженні культурної зустрічі окциденту та орієнту: з одного боку, він є ознакою універсальності музичного мислення, з іншого – необхідною гарантією взаєморозуміння і взаємопроникнення різних національних культур, результати якого аналізуватимемо на прикладі української фортепіанної музики в представленій дисертації.

У сучасному науковому дискурсі широко розвиненою є думка про те, що «етноси мають своє “обличчя”, сформоване етногенезом, історією і культурою» [258, с. 105]. Безумовно, таке «обличчя» має і своє музичне вираження, тому для розуміння музичного мистецтва того чи іншого народу важливо знати і враховувати характерні риси його ментальності [24].

Для розуміння української ментальності крізь призму проблему стосунків «Свого» і «Чужого» згадаємо озвучену вище концепцію зіткнення цивілізацій та зміни світового порядку С. Гантінгтона [47], відповідно до якої Україна знаходиться в одній із таких розмежувальних ліній. Відповідно, це викликає постійні напади, насамперед, північно-східного сусіда, що прагне завойовницьким способом розширити кордони свого впливу. У результаті,

можемо констатувати історичну ситуацію, яка, за словами В. Драганчук-Кашаюк, полягає у виконанні «відвічної місії України – народу-“щита” Європи» [85, с. 115], що дослідниця показує на прикладі переконливого втілення концепції громадської самоорганізації в «знаковій» для формування української громадянської самосвідомості опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського за повістю «Захар Беркут» І. Франка. З-поміж іншого, авторка робить наступний висновок: «такий імпульс передав Майстер-модерніст у літературно-музичний дискурс... Цей імпульс є сьогодні надзвичайно актуальним. Рефлексії над сюжетом Франка та його життям у мистецькому дискурсі приводять до думки, що Захар Беркут – це художнє втілення ідеального українського чоловічого сквородинського архетипу брахмана і кшатрія, мамаївський образ-архетип монаха первинної релігійності та воїна-патріота» [85, с. 115].

«Зустріч» окциденту та орієнту в українському колективному мисленні яскраво проявилася в одному із найбільш вагомих образів народної культури, що набув значення народно-іконічного, – згаданого вище у зв'язку з відповідним образом-архетипом, – Козака Мамає, який, за словами мистецтвознавця О. Надена, є «богом-предком, небесним перевтіленням загиблого земного бога-воїна» [223, с. 49], чії праобрази, на думку дослідників, сягають «доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції йдуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми» [20, с. 32]. Таким чином, в образі Козака Мамає відбулося втілення синтезу окцидентального та орієнтального типів мислення, виражених у різних гранях вказаного вище образу воїна і мудреця.

На цьому етапі представленого дослідження вважаємо за необхідне акцентувати роль у його концепції згаданого мамаївського архетипу, – попередньо обґрунтованого у наукових розвідках Вікторії Драганчук-Кашаюк як такого, що є результатом взаємодії двох первнів-кодів української ментальності – вольового та софійно-кордоцентричного, і які формують «український Еґо-концепт», котрий дослідниця трактує «як ментальну одиницю-значення, символізовану “софійним серцем”, витворену у процесі саморефлексії поколінь

як самоусвідомлене колективне “Я”, що відображає картину світу у національній свідомості» [84, с. 6].

Подібний національно-ментальний тип вбачають і в образі Варсави-Сковороди, який можемо визначити як похідний від мамаївського архетипу, котрий є ключовим для концепції дисертації, котрий має багатоаспектну сутність та демонструє поєднання вольового і рефлексивного, і який, за словами Мирослава Поповича, втілює українську «філософію свободи» [263]. У цій філософії важливим елементом є свобода духовна, яка досягається саме у рефлексії. Вище були надані характеристики виокремлених Освальдом Шпенглером типів «аполонівської» та «фаустівської душі» як символів «західних культур» [432]. Отож, вказаний архетип найбільшою мірою резонує з «аполонівською» як з такою, що виражає позаекспресивне споглядання, – на українському прикладі це «пізнання свого серця» [307].

Наведене вище розуміння української ментальної специфіки, якій притаманна відповідна двоїстість, і яка при своїй орієнтації на «західний» Логос має яскраву рефлексивно-софійну сутність, є важливим для нашого дослідження культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській самосвідомості і культурі. Це свідчить про відображення в українській ментальності таких особливостей колективного мислення, які у науковому дискурсі, з огляду на всесвітній рівень, трактуються як Логос і Дао, але саме *в українському національному варіанті це бачимо як синтез «західного» Логосу та «східної» християнської Софії візантійського походження із античними витоками у споглядальності, що витворив особливу національно-ментальну сутність. У концепції представленого дослідження пропонуємо розглядати відповідні елементи описаної української світоглядно-ментальної картини як «діяльнісне» і «споглядальне»*. Отож, описані характеристики зумовлюють особливу якість національної ментальності, викликану синтезом домінуючих, «своїх» окцидентальних рис і таких, що притаманні для орієнтального способу мислення, які не асоціюються з «чужими», а в процесі еволюції стали сприйматися природньо, як такі, що завжди були «своїми».

Наведене вище бачення, що сформувалося у процесі кристалізації концептуального апарату представленої дисертації, перегукується із твердженням одного із чільних дослідників української ментальності Сергія Кримського, який наголосив, що «формування власних культурних цінностей в Україні відбувалось у своєрідному “крейсуванні” між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [165, с. 297]. Зазначене входження до світового суспільства можливе за умови відкритості культури до діалогу з іншими учасниками процесу на міжнаціональному чи міжцивілізаційному рівнях, результатом чого є «культурна зустріч» як світоглядний феномен. Що має множинні прояви у житті суспільства, у тому числі в формуванні мистецької парадигми.

Описане вище, важливе для концепції дослідження культурної зустрічі в українській фортепіанній музиці розуміння природності входження світоглядності орієнту до української ментальної картини, яка стала вважатися «своєю», що відобразилося гармонійним поєднанням «*діяльнісного*» і «*споглядального*», робить його суголосним із концепціями «Іншого» українською національною самосвідомістю, який сприймається *не-ворожо*, як «Свого», що став таким в ретроспективі історії народів внаслідок їхніх постійних контактів.

Суголосну ідею висловлює Ірини Пупурс, аналізуючи українське сприйняття «Іншого» у контексті дослідження романтичного орієнталізму в українському відображенні. Авторка також стверджує про те, що домінуючі позиції в українському орієнталізмі отримали такі варіанти геокультурного Імаго, котрі мають пограниччя з Україною, а саме Східний – Степовий і Кримський і Малоазійський – Турецько-османський, та Мусульманське релігійне Імаго. Дослідниця також вказує на наявність Єгипетського, Палестинського, Кавказького, Аравійського варіантів Імаго, водночас на відсутність Індійського [268] (хоча з останнім твердженням про Індійське Імаго

в картині українського орієнталізму можна посперечатися, враховуючи переклад Лесею Українкою «Рігвед» та інших текстів, про що буде вказано нижче). Розвиваючи цю тему, зазначимо, що приклад української фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть показує появу чисельних інших варіантів входження орієнтальної образності у вітчизняну національно-ментальну картину – Китайської, Буддистської та ряду інших, що буде прослідковано у наступних розділах дисертації.

У цьому контексті важливо звернути увагу на марковану вище проблему творення образу «Іншого» у мас-медіа. Українському суспільству добре відомо, що таке пропагування може мати маніпулятивний характер, що спостерігаємо на прикладі агресивного потоку створення негативного Імаго українця у російських ЗМІ, причому не тільки як «Чужого», а й як «Загрожуючого», що справило одну із визначальних ролей в активізації російського суспільства на війну проти України.

Заради наукової справедливості повинні визнати, що подібні схеми щодо формування певного негативного образу українця, вигідного для геополітичних амбіцій російської федерації, були присутні і в українському інформаційному просторі, особливо у продукції спільного російсько-українського виробництва, – маємо на увазі прищеплення у національну самосвідомість *авто*-Імаго із меншовартісними, зрадливими, та іншими рисами. Як відомо, така ворожа політика, зумовлена прагненням московії перетягнути Україну у зону свого цивілізаційного впливу, має давні корені, реалізувалася у багатовіковій війні проти нашої держави, а відтак, в українському національно-ментальному полі цей геополітичний «сусід» має Імаго з розмаїтою негативною семантикою. Тому у мистецькому вираженні, зокрема в аналізованій фортепіанній музиці, не знаходимо проявів позитивних «сибірського», «угро-фінського» чи «камчатського» Імаго.

У цьому контексті звернемося до поглядів найбільш знакових українських національних пасіонаріїв та з метою окреслення їхнього бачення орієнтального Імаго.

Українська світоглядна картина наповнилася уявленнями про орієнтального «Іншого» як «Свого» через його відображення у сфері народної та авторської творчості. Так, постійні контакти козацької України із Османською імперією – і воєнні протистояння, і торговельні та культурні зв'язки, й інші контакти, адже Україна була пограниччям між мусульманським і європейсько-християнським світами, – породило чисельні фольклорні взірці, передусім, історичні думи і пісні, розвинувся у контексті тематики Марусі Богуславки, походів Гамалії та ін. Зумовлений екзистенційно, український орієнталізм яскраво відобразився у художній царині, насамперед, літературній. Це відомі «Маруся Богуславка» Пантелеймона Куліша, Григорія Квітки-Основ'яненка, «Турецькі бранки» Сидора Воробкевича, «Роксолана» Павла Загребельного та інші, панорама яких представлена у дослідженнях Ірини Пупурс [268], Юрія Кочубея [161] та аналізуються у працях інших дослідників. Одним із відомих випадків застосування орієнтальної тематики у назві збірки є «Арабески» Миколи Гоголя (1834).

У такому художньому контенті одне із чільних місць належить творчості Тараса Шевченка, котрий, як відомо, щиро співчував кавказьким народам в їхньому прагненні вирватися з пут російського імперіалізму (згадаємо хоча б поему «Кавказ», яскраво інтерпретовану в кантаті-симфонії Станіслава Людкевича), а також мав особисті тісні контакти з представниками азійських народів, перебуваючи у засланні, про що маємо чисельні «замальовки» українського пасіонарія в літературному та образотворчому жанрах. Це втілено, наприклад, у картинах «Казахський хлопчик розпалює грубку», «Казахи біля вогню» та ін., а також у колоритних акварелях, сепіях і графіці, в яких відтворена сувора краса степу й Аральського моря – «Джангис-агач», «Пожежа в степу», «Казахська стоянка на Косаралі», «Шхуни біля форту Косарал», «Місячна ніч на косаралі», «Укріплення Косарал взимку», «Шхуни біля укріплення Косарал» та ряд ін. Пам'ять про їхнього автора досі бережуть у місті Форт-Шевченко, названому на честь друга казахського народу «акин Таразі», що знаходиться неподалік узбережжя Каспійського моря.

Водночас, у творчості поета присутня чітка вказівка на цивілізаційне розмежування з імперською росією, яке перегукується із ідеями, які вже в ХХ столітті висловив Самуель Гантінгтон, протрактувавши «російську» цивілізацію як православну, яка, як один із головних інструментів поневолення народів, використовує церкву. Наприклад, глибоко-релігійний, у найвищому сенсі цього виразу, Тарас Шевченко, котрий «умів долати «рідні» міфи й стереотипи і пізнавати “чуже”» [162], у вірші «Сон», написаному у 1848 році в далекій Орській фортеці, прямо вказує: «Блукав я по світу чимало, / Носив і свиту і жупан... / Нашо вже лихо за Уралом / Отим киргизам, отже, й там, / Єй же Богу, лучше жити, / Ніж нам на Україні. / А може, тим, що киргизи Ще не християни?..» [353].

Дослідники маркують рядки поезій, які прямо свідчать, що український духовний очільник «швидше знаходив спільну мову з «чужими» казахами, ніж з росіянами» [162]. Як один із прикладів – яскраво негативний відгук про старовірів-розкольників, що є одним із символів глибинного російського Імаго. Наприклад, у «Щоденнику» Тарас Шевченко пише (подаємо у перекладі українською): «Бруднішого, грубішого від цих закоренілих розкольників я нічого не знаю. Сусіди їхні, степові дикуни киргизи, в тисячу разів товариськіші за цих прямих нащадків Стеньки Разіна», – що актуалізовано у сучасному філософському дискурсі [162].

У цілому, в поемі «Кавказ» Тарас Шевченко співчуває поневоленим російською імперією народам, вони для нього є більш «Своїми», ніж імперський «Чужий», що детальніше розглянемо нижче.

Аналізуючи це питання, літературознавиця І. Пупурс у праці «Романтичний орієнталізм: українська модель» [268] вирізняє такі Імаго у творчості Кобзаря: казахський, киргизький, черкеський, татарський, туркменський, калмицький, вірменський, башкирський та ін. Авторка стверджує, що Тарас Шевченко мав дві ключові позиції щодо азійського «Іншого». В одних випадках дивиться на таке Імаго з позицій петербурзького інтелігента, демонструючи «європейську вищість» над «східною відсталістю», характерну

для російської, а також англійської та французької моделей літературного романтичного орієнталізму, що ніби-то читається у рядках із повісті «Близнюки» [352], написаній 1855 року в Новопетровському укріпленні під час чергового заслання, а саме – про «здичавіння поміж киргизами», яких вважає «дикунами» [268, с. 18].

Проте, в інших дослідженнях віднаходимо спростування першого, негативного бачення Кобзарем степового Імаго, обумовлене тим, що Тарас Шевченко, який мав високий статус в інтелігентських колах «північної столиці», хоча і «був людиною, що знала принади імперської цивілізації» [162], як людина високодуховна, не висловлював «ніякої зверхності щодо “нецивілізованих” народів» [162]. Під час перебування у засланнях, здійснюючи експедиції, поет активно цікавився способом життя, релігійними віруваннями і фольклорною творчістю місцевих народів, й усіяко їм співпереживав, порівнюючи їхню долю з долею українців, пригноблених царсько-імперською росією. Відтак, висловлювання про казахів й інших степових народів як про «дикунів», на думку П. Кралука, не має негативного відтінку, а є лише протиставленням нелюдської у даному випадку «цивілізації» та «природності», означеної цим концептом: «“дикість” часто трактується Шевченком саме як природність» [162].

Друга грань Шевченкового сприйняття азійського степового Імаго, яка маркується у багатьох сучасних дослідженнях, має позитивну семантику. Мова йде про співпричетність українського та кавказьких, азійських та інших народів, які були поневолені російським царизмом, яку дуже глибоко відчував Кобзар, створюючи проникливі образи казахів, киргизів та представників інших національностей, з котрими довелося спілкуватися під час заслань-експедицій на їхніх землях.

Отож, описи східних Імаго віднаходимо у поемах «Кавказ», «Невольник», «Іван Пікова», «Гамалія», що були яскраво втілені і в музичній творчості ХХ століття, що буде проаналізовано у наступних розділах. Лінія орієнталізму, поданого у соціальному баченні, втілена у поемі «Кавказ», буде розвинена на початку ХХ століття («Під мінаретами» Михайла Коцюбинського та ін.).

У спадщині Івана Франка, котрого вважають, з-поміж іншого, «новоєвропейською людиною фаустівського типу» [320], є ряд вагомих акцентів, пов'язаних з орієнтом, в яких автор показує приклад проникнення у сутність східного Імаго. Насамперед, літературознавча дисертація І. Франка, захищена у Віденському університеті, під назвою «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» [328], в якій автор вважає давньогрецький варіант цього роману переспівом індійської легенди про Будду, сповнена глибокого розуміння історії стародавнього крізь призму раннього християнства та його інтерпретацій у письменстві наступних століть. Мистець володів чотирнадцятьма мовами, у тому числі рядом східних, вивчав тексти «Магабхарати» і «Рігвед» і здійснив їх переклад із санскриту, причому фрагмент «Рігвед» помістила у своєму підручнику зі сходознавства Леся Українка [323; с. 234], переклав біблійну «Книгу Буття», переклав та адаптував давньоіндійські твори «Мара і Будда», «Багач і мудрець», «Пісня про високе змагання» та ін. Важливі характеристики, необхідні для розуміння Сходу, знаходимо у праці «Короткий нарис староіндійської (санскритської) літератури», в окремих сценах повісті «Захар Беркут», яка була інтерпретована в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського, та інших творах, оглядах та аналіз «modus orientalis» яких представлений у працях Лесі Дорош [81], Ігоря Папуші [250] та ін.

Окрему увагу вважаємо за потрібне звернути на поему «Мойсей», в якій автор показує трагедію і надії європейського народу, а дописаний перед публікацією твору пролог «Народе мій! Замучений, розбитий...» увиразнює чіткі паралелі з народом українським, що втілено у сучасному мистецькому континуумі в опері Мирослава Скорика.

Вагомий орієнтальний тезаурус у контексті української культури створила Леся Українка – авторка згаданого вище підручника зі сходознавства «Стародавня історія східних народів» [323], написаного для своєї сестри у 1890–1891 роках у Колодяжному на Волині. У цю працю авторка вводить глибокі дослідження релігійного, історичного та культурного аспектів Сходу, у тому числі – власних переспівів знаменитої Рігведи, здійснених за перекладом з

С. Л. Ланглуа, уміщеного в «Історії стародавніх народів Сходу» Луї Менара [234, с. 77]. Леся Українка вносить до свого підручника гімни із Рігведи, звернені до різних ведичних богів, таких як богині вранішньої зорі Ушас, бога-громовержця Індри, бога сонця Сурії – «Сурія, прудкий їздець, ти нас світло приносиш!» [323, с. 21], бога вогню Агні – «Ясного Агні до вас викликаю, господаря люду! / ми його хвалимо в гімнах, поданки даємо, / він же на світі держить все створіння й богів усіх вічних» [323, с. 19], гімн до найвищого духа Pramatma, де оповідаються основи світобудови, та ін. До цього підручника Леся Українка уміщує і ряд інших фольклорних джерел, що є прадавніми орієнтальними пам'ятками, як, наприклад, «Погрєбова пісня» «диких австралійців», де поетеса писала: «Твоє тіло в Вейшематі, / Але душа пришла сюди / І збудила мене зо сну...» [323, с. 7] та ін.

Мисткиня є авторкою низки шедеврів у царині драматургії, присвячених орієнтальним Імаго, де, за слушним спостереженням Оксана Забужко [95], головними героями стають очільники світових релігій: «Айша і Мохаммед» – мусульманства, «Одержима» – християнства, а також «Кассандра», «В катакомбах» (з присвятою «шановному побратимові Агатангелу Кримському»), «На руїнах», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хустова», які мають яскраві орієнтальні мотиви. Яскравість відображення образів Сходу була інспірована, у тому числі, подорожами до Єгипту, Криму, Кавказу, а також володінням, поруч з рядом західноєвропейських, також бенгальською, кримсько-татарською, грузинською мовами, що давало відчуття особливої співпричетності з «Іншим» як зі «Своїм». Леся Українка є авторкою переспівів давньоєгипетських ліричних пісень, уміщених у праці дослідниці «східного» аспекту життєтворчості мисткині Олени Огневої [235] разом з драматургією орієнтального змісту та перекладами творів самої поетеси китайською, таджицькою, татарською, грузинською мовами.

Трактування орієнту як «Близького» і навіть «Рідного» яскраво відтворене у циклі поезій «Кримські спогади» (з присвятою братові Михайлу), у «Заспіві» якого із захопленням називає цей край «стороною прекрасна», з особливою

добротою описує кримську дівчинку у вірші «Татарочка» – і, водночас, з глибоким сумом вказує на неволю підросійського Криму в поезії «Бахчисарайський дворець»: «Стоять з гарему звалища сумні, / Садок і башта; тут в колишні дні / Вродливі бранки вроду марнували. / Колись тут сила і неволя панувала, / Та сила зникла, все лежить а руїні, – / Неволя й досі править в сій країні!» [322].

Вагому роль для творення українського орієнталізму відіграла збірка поезій «Весна в Єгипті» (1910) та ін. Подібна тематика, як зауважує Юрій Кочубей [161, 137], виражена у поезіях «З єгипетського циклу» (опублікований у 1928-му) Якова Жарка (принагідно вкажемо, що саме цей орієнтальний цикл став «причиною» арешту поета роком пізніше). У ці ж роки з'явилася новела «Арабески» Миколи Хвильового (1927), в якій дослідники вбачають складні, барокового типу поєднання та переплетення, створені емоційно-ліричними і раціо-епічними елементами тексту [12].

Великою роллю прислужився Україні побратим Лесі Українки, представник кримсько-татарського роду із бахчисарайським корінням Агатангел Кримський [244], чие ім'я носить сучасний Інститут сходознавства НАН України. Визначний вчений, що здійснив безцінний внесок в українське мовознавство та, врешті, став жертвою російсько-сталінського терору, в науковому та літературному спадку увів до українського світоглядного тезаурусу низку образів «Іншого», що набуває значення «Близького», – у п'ятитомнику «Вибрані сходознавчі праці», збірках екзотичних поезій «Пальмове гілля», «Бейрутських оповіданнях», перекладах поезій Омара Хаяма, Сааді, Гафіза та багатьох ін.

У цьому контексті зауважимо, що кримські татари – киримли – протягом історії, сповненої і ворожнечі, і союзництва, все ж виробили Імаго «Свого» в очах українців, і великою мірою в опозиції спільному ворогові – імперській росії. Свідченням цього можуть бути чисельні приклади політичного союзництва – від ситуативного у добу Козаччини до співпраці в часи народно-визвольних змагань в особах Симона Петлюри і Номана Челебіджіхана (обидва були вбиті

московськими окупантами української і кримсько-татарської землі, що не давали можливості для існування проголошеним після революційних подій Українській Народній Республіці та Кримській Демократичній Республіці) та до активного спільного братерського спротиву російською імперській агресії та прагнення до повернення єдиної державності в наші дні. Таким чином, в Імаго кримли яскраво проявляється саме імідж «Свого», що лишив далеко в історії згадки про кримсько-татарський народ як про «Чужого».

Отож, з метою увиразнення певного цілісного бачення орієнтального Імаго в українській картині світу, зробимо певні узагальнення. Результати проведеного дослідження дали розуміння щодо семантики *концепту «культурна зустріч» в екстраполяції на українську музично-ментальну картину, яка є однією зі складових спільного європейського музичного мислення* та оперує академічною європейською музичною системою. Отож, сенс вказаного концепту трактуємо з позицій історичного формування в окцидентній за суттю колективній свідомості ментально-світоглядних рис, що виникли під впливом проникнення і розвитку елементів орієнту.

1.3. Джерельна база та методологія дослідження відображення культурної зустрічі в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть

Джерельна база дисертації сформована із декількох основних груп джерел, які розглянемо нижче.

Першу групу джерел складають нотні, аудіо- та відеозаписи виконання фортепіанних творів *західноєвропейських* композиторів, в яких відображено культурну зустріч окциденту з орієнтом, тобто, загальноєвропейське контентне середовище, в якому набула розвитку українська фортепіанна музика. Це твори французьких клавесиністів Жана-Філіппа Рамо, Франсуа Куперена, класиків Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетовена, Франца Ксавера Зюсмайера, великого числа романтиків, насамперед Роберта Шумана, імпресіоністів Клода

Дебюссі і Моріса Равеля, Мануеля де Фальї, модерністів, авангардистів і постмодерністів Кароля Шимановського, Ігоря Стравінського, Олів'є Мессіана, Джона Кейджа, Карлгайнца Штокгаузена, Альфреда Шнітке, Кшиштофа Пендерецького, Авета Тертеряна, Арво Пярта, представників «пограничної» культури іспанського Ренасим'єнто Мануелья де Фальї, Ісаака Альбеніса, Енріко Гранадоса та інших мистців, чиї твори згадуються для характеристики вказаного контентного середовища, а окремі із них аналізуються як приклад звернення до східної тематики (як, наприклад, екзотизм у творах Кароля Шимановського, канте фламенко у Мануеля де Фальї та ін.).

Друга група складає *осердя джерельної бази дисертації* – це нотні, аудіо- та відеозаписи виконання фортепіанних творів *українських* композиторів. У взірцях вітчизняної фортепіанної музики, котра активно розвивається від доби М. Лисенка до наших днів, виявлено розмаїті прояви культурної зустрічі. У дисертації розглянуто крізь призму втілення рис орієнтальності та їх синтезу з окцидентальними рисами вибрані твори західноєвропейських мистців Роберта Шумана, Клода Дебюссі, Кароля Шимановського, Олів'є Мессіана, Арво Пярта, українських композиторів Миколи Лисенка, Сергія Борткевича, Всеволода П. Задерацького, Василя Барвінського, Бориса Лятошинського, Миколи Колесси, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Олександра Козаренка, Ганни Гаврилець, Михайла Шведа та ін.

Таким чином, українська фортепіанна музика ХХ – початку ХХІ століть в її орієнтальних виявах показана крізь призму компаративного підходу з окцидентним та орієнтальним художнім середовищем у фортепіанній царині.

Методологічна база дослідження, створена задля концептуалізації основних наукових ідей і положень дисертації, досягнення її мети і виконання завдань, представлена низкою взаємодоповнюючих загальнонаукових і спеціальних методів, вказаних нижче.

Вивчення наукової ситуації щодо проблеми орієнтальних культур у сучасному українському науковому просторі, у тому числі на прикладі фортепіанної музики, потребувало застосування *теоретичного* і *джерелознавчо-*

пошукового методів. Опрацьовано низку джерел філософського, культурологічного, літературознавчого, мистецтвознавчого спрямування, а також музикознавчі та культурологічні праці, проаналізовані при викладі історіографії дослідження у главі 1.1. Серед таких – дисертації, присвячені образу «Іншого» у музичному мистецтві (О. Берегова [13]), «нового» орієнталізму (А. Мамона [206]), взаємодії культур «Сходу» (на прикладі Китаю і Японії) і «Заходу» у процесі становлення світової культури (В. Демещенко [69]), ряд досліджень представників східних культур, насамперед китайської, проведених в Україні (Чжу Чанлей [342], Ху Пін [333], Ден Цзякунь [70], Лу Цзе [195] та ін.), в яких обґрунтовується як вплив окцидентальних культур на орієнтальні, результатом якого є «де-орієнталізація як транс-культурна дифузія» (Ван Юй [40, с. 210]), так і зворотній процес, пов'язаний зі сприйняттям «східної чуттєвості», медитативності, імпресивності, бінарних первнів «інь» – «ян» та інших рис орієнту в «загальному західно-східному метатексті» (Ден Цзякунь [70, с. 26]).

При обґрунтуванні понять орієнталізму, ментальності, цивілізаційно-культурної ідентичності, світоглядних основ цивілізацій Заходу та Сходу та специфіки відображення орієнту в українській ментально-світоглядній картині використано *історико-філософський і системний* методи. У результаті, прийшли до висновку про те, що глобалізоване суспільство апелює до цивілізацій (за С. П. Гантінгтоном [47] – найвищих культурних утворень), а не окремих націй, при цьому маркували думку про асиметричність глобалізаційних процесів на користь більш сильної спільноти або такої, що вважає себе сильнішою від інших. Одним із найважливіших результатів конвергенційних процесів, які відбуваються, на думку Освальда Шпенглера [232], між локальними цивілізаціями-культурами, які у попередні часи мали досвід паралельного співіснування, є культурна зустріч окцидента та орієнту, яка складає осердя предмета представленого дослідження. При цьому явищем, яке вирізняє східну і західну культури, є ідентичність, яка дозволяє диференціювати «Себе» та «Іншого» у загальносвітовому континуумі культур як

самоорганізаційній системі, здійснюючи це на основі культурної пам'яті (Аляйда Ассман [8]).

Виконання завдань дослідження щодо порівняння колективної ментальності та цивілізаційно-культурної ідентичності Заходу і Сходу потребувало застосування *компаративно-культурологічного* методу. У більшості проаналізованих досліджень орієнтальне трактується як «споглядальне, пасивне, імпресивне», а окцидентальне – як «дієве, активне, експресивне» [333, с. 149–150], або подієве розгортання, властиве драматургії західноєвропейської музики, сповнене пристрасних почуттів автора, та рефлексивно-медитативне, що складає специфіку східного типу мислення, у тому числі музичного. Вказаний метод був корисним при компаративному осмисленні «аполонівської» та «фаустівської душі» як обґрунтованих Освальдом Шпенглером [232], ментального Логосу як символів окциденту та «прасимволу» Дао – ознаки орієнталу. Посеред цих цивілізацій-культур бачимо українську культуру, у світоглядно-ментальній картині якої, керуючись ідеєю Вікторією Драганчук-Кашаюк щодо «софійного серця» і відображення бінарності української колективної психіки в образах Козака Мамає та Григорія Сковороди [84], увиразнюємо «мамаївський рефлексивний тип», в котрому зосереджено поєднання вольового і рефлексивного, і який перегукується зі сковородинським архетипом, котрий, за словами Мирослава Поповича, втілює українську «філософію свободи» [263].

Екстраполяція отриманих результатів щодо специфіки цивілізаційних ідентичностей Заходу і Сходу у царину фортепіанної музики дає можливість аналізу крізь призму компаративістики ряду творів зарубіжних і українських композиторів, на яких робиться смисловий акцент. При цьому увиразнення характерних рис творів західноєвропейських композиторів, які складають загальний компендіум музичного орієнталізму – від мініатюр французьких клавесиністів до експериментальних композицій Джона Кейджа і творів сучасних композиторів, у тому числі Михайла Шведа та ін., а також простеження витоків і розвитку зацікавлення східною тематикою в історії європейського

мистецтва, – вимагають застосування *музично-історичного* методу.

При дослідженні музичних текстів множинних вірців української фортепіанної музики з метою виявлення проявів орієнту, а також окремих творів західноєвропейської, східних та пограничних культур, було використано *музикознавчо-аналітичний* метод.

Керуючись ідеєю глибинного розуміння «Іншого», трансльованого крізь призму українського фортепіанного вираження, в дослідженні на підставі проведених цілісних аналізів творів вирізнено три основні семантико-стилістичні моделі культурної зустрічі з орієнтом, обґрунтування яких потребувало застосування методу *моделювання*.

Перша – **орієнтально-образна модель**, в якій відображено найбільш конкретний рівень втілення східного Імаго, як правило, у творах програмного змісту, сповнених екзотизму у широкому виражальному діапазоні – від розслабляючого «солоду» східної млості до агресивного, дикого, ворожого «Чужого».

Друга – **арабесково-сецесійна модель**, в якій орієнтальність відображається на рівні інтонаційності та фактури, яка має аналогії в сецесійності та інших окцидентальних стилістичних виявах.

Третя – **рефлексивно-медитативна модель**, що є втіленням найбільш узагальненого рівня відображення орієнтального в його концептуальному вираженні, максимально зближеного з орієнтом, причому ця близькість сягає витоків єдиних цивілізаційних витоків, тому природність рефлексивності і медитативності в українській ментальній картині вважаємо не тільки результатом культурної зустрічі, але й тяглістю сприйняття часу як «сьогоднішнього», успадкованого від праєвропейської – давньогрецької античності. Таким чином, «західне» та «східне» Імаго знаходяться в цій моделі у глибинній синкретичній єдності.

Завдяки музикознавчо-аналітичному методу у першій такій моделі, названій орієнтально-образною, прикладами якої є «Кримські ескізи» Сергія Борткевича, «Порцелянові чашки» Всеволода (Петровича) Задерацького та ін.,

перетворено основні семантико-стилістичні засади звукоживопису Клода Дебюссі та Кароля Шимановського, виражені в яскравості ладотональних і гармонічних барв, специфічних фактурних рішеннях, образних моделях і т.і. Друга модель, серед прикладів якої – творчість Василя Барвінського, гуцульська сецесійність творів Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Богдани Фільц та ін., – означена орнаментальністю мелодики і фактури, в яких вбачаються впливи арабесковості Роберта Шумана, Клода Дебюссі та ін. У третій моделі, котра має чисельні приклади втілення – від «Відображень» Бориса Лятошинського до «Відзвуків» Михайла Шведа – вбачаються такі риси, як зосередженість на звуці або звуковому комплексі, домінування фонічного мислення й т.і.

У подальших наукових пошуках будуть представлені *три вказані моделі*, які є прикладом культурної зустрічі у трьох основоположних варіантах – від найбільш виразно-показового «вершинного» до «глибинного».

Наступний метод – *компаративного зіставлення* – застосовується, по-перше, для порівняння фортепіанної виразовості різних семантико-стилістичних моделей відображення орієнту в українській фортепіанній музиці, вказаних вище, по-друге – бачення української музики як художнього цілого у контексті творчості композиторів Заходу і Сходу, що показує специфіку української фортепіанної музики як цілісного феномену у загальному процесі розвитку світової музичної культури.

Нарешті, прикінцева концептуалізація феномену культурної зустрічі окциденту та орієнту, а також укладення типології відображення арабесковості в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть потребували використання, окрім вказаних інших, і *типологічного* методу, завдяки якому отримано можливість осмислення феномену українського фортепіанного орієнталізму в контексті загальносвітових соціокультурних та специфічно-музичних тенденцій.

Таким чином, дослідження проявів культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть, здійснюване у дисертації, потребувало укладення вагомого теоретичного

підгрунття, сформованого із ряду філософських, культурологічних, естетичних, семіотичних, музикознавчих теорій, а також різноманітних бачень орієнтального «Іншого». Аналізуючи Імаго як метакатегорію, приходимо до висновку, що концепції орієнталізму є, по суті, концепціями *інтерпретації* орієнту, конституюючи його сенси в орієнтації на власне «Я», котре існує, як віддзеркалення «не-Я».

На такій основі було проаналізовано явища глобалізації світового суспільства, конвергенції культур у сучасному соціокультурному континуумі, охарактеризовано основні ознаки окцидентального та орієнтального типів мислення, у тому числі музичного – як таких, що віддзеркалюють сутність Логосу і Дао, обґрунтовано специфіку українського «мамаївського» типу, вирізнено прояви проникнення рис орієнту в українську ментальну картину на прикладі її відображення у світогляді і творчості провідних національних діячів – Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Така «відкритість» української культури до орієнтальних впливів відіграла ключове значення у привнесенні рис східного типу мислення і в фортепіанну музику.

Трактування глобалізації як процесу, який відбувається «за рахунок національної ідентичності» [387], і розуміння того, що глобалізаційні зміни нерідко мають асиметричний характер на користь спільноти, що вважає себе сильнішою від інших, привело до думки про те, що конвергенція культур, яка відбувається внаслідок процесів всесвітньої інтеграції, полягає у зближенні таких культур за рахунок взаємопроникнення їхніх питомих рис, коли «Чуже» починає сприйматися як «Своє». Вважаємо, що у цьому процесі важливим є увиразнення ідентичностей Заходу і Сходу, котрі у сучасному науковому континуумі постають як маркери окремих цивілізацій-культур, що й дозволить зберегти специфіку множинних варіантів художніх явищ. Також погоджуємося із думкою про три рівні комунікації, в контексті яких відбувається міжкультурний діалог у світовій музичній парадигмі – це рівні комунікації культур, способів музичного мислення і музичної мови [70].

На підставі проведеного дослідження пропонується наступна **дефініція:**

«культурна зустріч» – це феномен, сутність якого полягає у взаємопроникненні характерних ментальних і семантико-стилістичних рис «Іншого» і «Свого» на міжкультурному – міжцивілізаційному рівнях, при цьому фактор результативності відрізняє цей феномен від діалогу. Оскільки «культурна зустріч» не є аналогом діалогу, то представлена у дисертації концепція є сутнісно відмінною від існуючих концепцій діалогічності Заходу і Сходу.

Враховуючи результати досліджень, представлених у першому розділі, вирізнили три типологічні моделі культурної зустрічі оксиденту та орієнту, твори кожної з яких несуть ознаки «відкритого тексту» та долучається до спільного світового «метатексту». Такими семантико-стилістичними моделями, на думку автора дисертації, є наступні:

- *орієнтально-образна модель культурної зустрічі*, в якій відображено найбільш конкретний рівень втілення східного Імаго;
- *арабесково-сецесійна модель культурної зустрічі*, в якій орієнтальність відображається на рівні інтонаційності та фактури;
- *рефлексивно-медитативна модель культурної зустрічі*, що є втіленням найбільш узагальненого рівня відображення орієнтального в його концептуальному вираженні, максимально зближеного з орієнтом.

Описані результати першого розділу дисертації складають концептуальну основу для постановки і проєкцій наступних пошуків задля вирішення проблеми дослідження.

РОЗДІЛ 2. ОРІЄНТАЛЬНО-ОБРАЗНА ТА АРАБЕСКОВО-СЕЦЕСІЙНА МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ: РОЗМАЇТТЯ ВІДОБРАЖЕННЯ ОРІЄНТУ

Приставаючи до ретроспективного огляду української фортепіанної музики крізь призму відображення культурної зустрічі окциденту та орієнту, трактуватимемо музично-історичний процес крізь призму логіки художнього процесу як «динамічної системи» [103], тобто, як змінність певних «багатоярусних» стильових течій – колективних та індивідуальних, зіткнень і взаємопроникнень, які фіксують не суму «музичних фактів», а є формують систему, що розвивається стадіально, – за прикладом екстрапольованої Оленою Зінькевич з теорії літератури у музикознавство теорії стадіальності [103]. Таким чином, у розмаїтих і, почасти, строкатих і дискусійних процесах намагатимемося виокремити ті явища, які є маркерами культурної зустрічі Заходу і Сходу в українській світоглядності, ментальності та, відповідно, національному музичному мисленні, відображеному у фортепіанній музиці.

2.1. Схід у музичній картині світу Заходу: витоки і розвиток орієнтальних тенденцій в європейській музиці

Відправною точкою у дискурсі проблематики *культурної зустрічі* та її проєкцій на українську фортепіанну музику поставимо ретроспективний огляд історії європейського мистецтва. Він показує, що найдавніші приклади проникнення східного елемента у західну традицію відбувалося через середньовічну та ренесансну християнську музику, яка стала результатом впливу юдейства та візантійства на формування європейської культури. Знаковими прикладами таких впливів є знаменний і григоріанський співи та їх подальша трансформація в літургійній музиці. Вагому роль у цьому процесі відіграли суміжні мистецтва, насамперед живопис, до семантичного поля якого було включено орієнтальні мотиви.

В європейську музику орієнталізм проникав і через ренесансні пісні та театральні жанри, в яких було здійснено перші спроби показу фантазійного екзотизму як семантичного і стилістичного маркера «Іншого». Серед відомих творів – опера «Китайська принцеса» (1729) Луї Огюстена де Ріше та опера-балет «Галантні Індії» (1735) Жана-Філіппа Рамо, фабули яких розвиваються навколо любовних історій, що відбуваються у заморських землях, опера Рамо із промовистою назвою «Зороастр» (1749) та ін. [26].

Серед яскравих прикладів, що з'явилися у подальшому розвитку музично-театрального мистецтва – опери «Викрадення із сералю» (1782) Вольфганга Амадея Моцарта, події якої відбуваються у палаці паші Селіма, «Аїда» (1871) Джузеппе Верді, «Чіо-Чіо-сан» або «Мадам Баттерфляй» (1904) і «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні, які презентують, відповідно, єгипетську, японську та китайську історії життя і кохання, та великий ряд інших творів. Ця тенденція яскраво проявилася у також у вокальній та інструментальній музиці, як, наприклад, у творах Вольфганга Амадея Моцарта (фінал Сонати A-dur для фортепіано) і Франца Ксавера Зюсмайєра («Турецька симфонія») до «Пісень Мадагаскару» Моріса Равеля, в опері «Соловей» Ігоря Стравінського, в екстатизмі творів Кароля Шимановського, в орієнтальних рисах композицій Бориса Лятошинського, Кшиштофа Пендерецького, Валентина Сильвестрова, Альфреда Шнітке, Арво Пярта, в піфагорейському захопленні вібраційною музикою Карлгайнца Штокгаузена, у паломництві до культури й світобачення Сходу Олів'є Мессіана, Джона Кейджа, Стівена Райча, Філіппа Гласса та ін.

Іншим шляхом до орієнталізму у музичному мистецтві стало використання ритмоінтонаційних і жанрових моделей фламенко як символу іберійського пограниччя, що стало надзвичайно популярними у романтиків, досягнуло апогею у фортепіанній музиці представників іспанського Ренасим'єнто Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї та мало відгомін протягом всього ХХ століття. Подібним явищем стало проникнення в академічну музику елементів афроамериканської джазової культури, презентованої в академічному фортепіанному звучанні.

Одночасно з «Галантними Індіями» Жана-Філіппа Рамо, а навіть раніше, на нашу думку, від появи опери-балету, риси екзотизму почали проникати у клавірно музичну, насамперед французьких композиторів, для стилю яких притаманні витончений звукопис та оригінальна образність, і які вперше в історії фортепіанного мистецтва маркували «тонкий» звукопис, що мав аналогії у східному мисленні [26].

Вказана тенденція, що була пов'язана із загальним зацікавленням Європою східною тематикою, своєрідним «відкриттям» «екзотичних» для окцидентального реципієнта країн і їхніх культур, особливо у сферах прикладного мистецтва і живопису, і реалізувалася паралельно із географічними відкриттями, була широко представлена в музиці французьких клавесиністів. Цей ряд програмних творів, в яких ніби «змальовано» тонкі образи природи, що спонукає слухача до замилювання ними, в унісон зі східним милуванням явищами оточуючого світу, що в орієнтальних культурах є складовою концепції даосизму. Наприклад, у Франсуа Куперена це п'єси «Лілії, що народжуються», «Сади в цвіті», «Соловей в любові», «Соловей-переможець», «Щебетання», «Зозуля і щебетання» та ряд ін.

Музичний орієнталізм розвивався одночасно зі «спалахом» рококо, яке також, як і східна арабесковість, втілилася у вичурних орнаментальних мелодичних лініях і багатій мелізматичності. Обидві ці тенденції мали вагомий вплив на розвиток жанру мініатюри – як у загальноконцептуальному сенсі, пов'язаному із замилюванням деталями одиничних явищ, так і в формотворчому та музично-мовному.

Яскраві прояви орієнталізму у фортепіанній мініатюрі відродяться в романтичну добу в «Арабесках» і «Східних картинах» Роберта Шумана та багатьох творах композитора послідовників. Щодо української музики, то локальним прикладом втілення арабесковості стала галицька сецесія, яскраво втілена у творчості Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Богдани Фільц, Олександра Козаренка та інших композиторів, які крізь призму національного світовідчуття втілили цю

оригінальну манеру мистецького вислову.

Повертаючись до західноєвропейської музики, звернемо увагу на те, що Відень, названий Гуго фон Гофмансталем «Porta Orientis» [206, 36], став одним із перших вагомих осередків втілення орієнту – віденські класики сформували засади «турецького» або «яничарського» стилю з імітацією «турецьких барабанів», як у фіналі Сонати для фортепіано A-dur Вольфганга Амадея Моцарта чи музиці до п'єси Августа фон Коцебу «Афінські руїни» ор. 113 Людвіга ван Бетовена, а також з використанням «яничарського» інструментарію, зокрема, такого як трикутник, тарілки, великий барабан в ансамблі з усіма різновисотними дерев'яними духовими, включно з флейтою пікколо та контрафаготом – у розділі *Alla marcia* з фіналу Дев'ятої симфонії [206, с. 37].

У цей час, за декілька років до появи останньої симфонії Людвіга ван Бетовена, а саме – в 1819 році, було видане зібрання поезій Йоганна Гете «Західно-східний диван», в якому однією із ключових ідей стало відкриття для окцидентального світу лірики Гафіза, що справило вплив на творчість ряду ранніх і зрілих романтиків, у тому числі Франца Шуберта, Роберта Шумана, Фелікса Мендельсона, а також композиторів наступних епох – Арнольда Шенберга, Отмара Шека та ін.

Нову яскраву хвилю впливу орієнталізму спостерігаємо від зламу XIX–XX століть та у подальшому розвитку фортепіанного мистецтва. Серед перших найбільш яскравих прикладів – явайський колорит у Фантазії для фортепіано з оркестром та синтез східноазійської, арабо-іспанської та французької культур при змалюванні мавританської природи у циклі з трьох п'єс «Естампи» («Пагоди», «Вечір в Гранаді», «Сади під дощем»), орієнтальні «Арабески» і «Бергамаська сюїта» Клода Дебюссі, екзотичні та екстатичні образи у циклах «Маски» і «Метопи» Кароля Шимановського, образи країни, де «сходить сонце», втілено в «Японській сюїті» Артура Лур'є, п'єсі «Сніги Фудзіями» Генрі Коуелла, сенси, запозичені з індійської міфології, зазвучали у сольних партіях фортепіано та хвиль Мартено у «Турангаліла-симфонії» («Пісні любові»),

фольклор народів Папуа та Нової Гвінеї – у «Ритмічних етюдах», таких як «Вогненний острів» і «Вогненний острів 2» Олів'є Мессіана [26], ведична філософія – в опері «Сатьяграха» за мотивами «Бхагаватгіти» Філіппа Гласа та ін.

Результатом поширення джазовості стало її відображення у фортепіанній творчості Ігоря Стравінського («Регтайм»), Франсіса Пуленка («Вічні рухи», «Експромти», «Прогулянки», «Сюїта»), Джорджа Гершвіна («Три прелюдії»), іберійства – у Мануеля де Фальї (сюїта для фортепіано з оркестром «Ночі в садах Іспанії») та ін.

На світоглядному рівні взаємопереплетення усталених тенденцій і нових стилістичних рішень створили рефлексивність у Клода Дебюссі, лірично-медитативний екстатизм у Кароля Шимановського, натуралізм в Олів'є Мессіана, відгуки даосизму і дзен-буддизму у Джона Кейджа та ін.

В українській світоглядній картині елементи східної звичаєвості зафіксовані в обґрунтованому вище синкретичному брахмансько-кшатрійському архетипі Козака Мамая, у філософсько-релігійних ідеях Григорія Сковороди, орієнтальній тематиці живопису та поезій Тараса Шевченка, у науковому та поетичному спадку Івана Франка та Лесі Українки, сходознавстві Агатангела Кримського та ін. [26].

В українській музиці витоки орієнталізму вбачаємо в «турецьких» сценах опери «Запорожець за Дунаєм» (1863) Семена Гулака-Артемівського, першими взірцями орієнтальної тематики в різних жанрах стали «Східна сюїта» для симфонічного оркестру (1896), балети «Аравійська ніч» (1916) і «Ферендж» (1930) Бориса Яновського, «Чотири романси» ор. 11 на вірші Рабіндраната Тагора («Він шепнув мені...» та ін.) Пилипа Козицького, опери «Шахсенем» (1925), «Лейлі і Меджнун» (1940), «Рашель» (1947), «Гюльсара» (1949), балети-пантоміми «Хризис» (1912) та «Клеопатра» («Єгипетські ночі», 1926), симфонічна поема «Сирени» (1908) Рейнгольда Глієра, балетна сюїта «Тисяча та одна ніч» (1926) Сергія Борткевича, симфонічна поема «Узбекистан» (1932) Миколи Рославця, кантаті-симфонії «Кавказ» (1905) Станіслава Людкевича та ін.

Розвиваючись протягом наступних десятиліть підрядянської доби в окремих творах, що виникали епізодично, – як, наприклад, «Орієнтальне капричіо» для скрипки з оркестром (1961) Алемдара Караманова; «Три японських haiku» (1964, 1975) Леоніда Грабовського на слова середньовічного японського поета Мацуо Басьо; епізоди в кантаті «Іван Пікова» (1988) Віктора Камінського; вокальний цикл «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця на вірші Е. Йонеди; ораторія «Індія-Лакшмі» для солістів, хору й симфонічного оркестру (1989) Лесі Дичко на тексти індійських поетів, – ця тенденція привела до появи нової хвилі творів у добу державної Незалежності на зламі ХХ – ХХІ століть, таких як опера «Мойсей» за поемою Івана Франка (2001) та епізоди в кантаті «Гамалія» за Шевченком (2003) Мирослава Скорика, поєднання етнічних і джазових рефлексій у фортепіанному циклі «В Карпатах», «Трьох джазових п'єсах» для фортепіано на чотири руки; «Azaleas Songs» для сопрано та великого симфонічного оркестру Ігоря Щербакова на вірш Кіма Соволя; «Сімург-квінтет» для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (2000), «Сімург» у версії для фортепіано (2021) Вікторії Польової, низка камерно-інструментальних творів Людмили Юріної, як, наприклад, «Віддалення» для двох віолончелей (1996), «Тіні та примари» для фортепіано (1999), «Тіні глибокого сну» для флейти, гобоя, фортепіано й віолончелі (2002), «Арабеска» для кларнета, басового кларнета, альту та віолончелі Олександра Щетинського та ряд ін.

Трансформація орієнту в українській культурі відбулася під впливом дії тенденцій екзотизування, арабесковості, рефлексивності та/або медитативності, за якими, на нашу думку, і визначаються три головні моделі втілення орієнталізму в українській фортепіанній музиці. Представлена концепція ґрунтується на ідеї про природність «східної» рефлексивності для української ментальної картини, що асоціюється з архетипом «софійного серця» (Вікторія Драганчук-Кашаюк [84]) та виявляється в обґрунтованому у дослідженні мамаївському типі самозаглиблення за взірцем народного образу Козака Мамає. Водночас, стверджуємо про сприйняття пограничного з нами орієнтального «Іншого» – не як «Чужого», а як наближеного до «Свого», – у варіантах

пограничних орієнтальних Імаго – Кримського і пов'язаного з ним Турецько-Османського та Степового (які визначає Ірина Пупурс [268; 269]). Відповідні риси втілено у низці творів українських композиторів, частина з яких проаналізована у контексті представленої дисертації.

Перш ніж перейти до аналізу взірців української музики, в яких вбачаємо яскраві прояви результатів культурної зустрічі окциденту та орієнту, покажемо приклади втілення обґрунтованих у першому розділі семантико-стилістичних моделей, що складають базові основи представленої у дисертації концепції культурної зустрічі окциденту та орієнту, у західноєвропейській музиці ХХ століття.

Початки формування *орієнтально-образної моделі культурної зустрічі* вбачаємо у програмності *циклу «Східні картини» ор. 66* (1848) для фортепіано в чотири руки *Роберта Шумана*. Захоплюючись орієнтальною тенденцією, вираженою, зокрема, в чотиритомному виданні «Фантазії в дусі Калло. Аркуші із щоденника Мандруючого Ентузіаста» Ернста Гофмана (1815), збірнику поезій «Західно-східний диван» Йоганна Гете (1819) та інших романтичних літературних опусах, Роберт Шуман створює цикл мініатюр, якому дає назву «Східні картини», що є перлиною творчості композитора, поруч із циклами «Крейслеріана», «Метелики», «Карнавал», «Віденський карнавал», «Дитячі сцени», «Давідсбюндлери» та ін. Цикл присвячений Ліді Бендеман, до опусу увійшли шість п'єс у жанрі експромту, кожна з яких має тричастинну будову з контрастною серединою.

У чому ж проявляється орієнтальність тематики циклу, що прописав у програмній назві композитор? Для з'ясування відповіді на це питання оглянемо образність різних п'єс циклу (див. також: [296]).

У цілому, чергування характерів нагадує зміну настроїв Флорестана та Евсебія. Ряд п'єс мають схвильований характер, виражають поривання, типові для європейського романтизму, певні жанрові асоціації. Такими є: Перший експромт *b-moll*, в якому втілено романтичний порив, Третій експромт *Des-dur* в жанрі «шуманівського» маршу із синкопованими елементами в темі; П'ятий

експромт f-moll з тими ж жанровими ознаками, проте, у розмірі 6/8. Водночас, у других частинах кожної із названих п'єс змальовані контрастну, тонку ліричну образність.

Другий (приклад 2.1.1 – перша партія) і Четвертий (приклад 2.1.2 – перша партія) експромти, що характеризуються тональною змінністю Des-dur – b-moll та активним модуляційним процесом в інші тональності, є взірцями проникливої «евсебіївської» лірики. На нашу думку, саме ці п'єси, а також середні частини непарних експромтів, є найбільш близькими до типу викладу, притаманного для орієнтального мистецтва, завдяки особливому світовідчуттю, що передається через витончено-вишукану звучність, створену поєднанням мелодичних ліній із униканням тональних опор, м'якими затриманнями і квазі аритмічну синкопованість.

Таким чином, на нашу думку, «Східні картини» для фортепіано в чотири руки Роберта Шумана, в першу чергу, привертають увагу до орієнтальної теми в європейському мистецтві, демонструють прагнення культурної зустрічі з нею, а також показують приклад глибокої рефлексивності, поданої крізь призму «евсебіївської» лірики.

Інший приклад, до якого звернемося для показу європейського осмислення культурної зустрічі окциденту та орієнту, – *цикл «Маски» op. 34* (1915–1916) *Кароля Шимановського* [27], створений мистцем на малій батьківщині – в Україні, разом із Першим скрипковим концертом, скрипковим циклом «Метопи» та іншими творами. Фортепіанний цикл був вперше виконаний Генріхом Нейгаузом [331, с. 34], якому автор присвятив другу п'єсу. Опус є одним із промовистих прикладів втілення «культурної зустрічі» орієнту та окциденту як типів мислення, що заклало основи для їхнього подальшого взаємопізнання і взаємопроникнення у музичному мистецтві, формування нових стилістичних шляхів у розвитку модернізму протягом наступних десятиліть ХХ століття.

У трьох п'єсах циклу – № 1 «Шехеразада», № 2 «Блазень Тантрис», № 3 «Серенада Дон Жуана» – показано «знакові» образи Заходу (Трістан, Дон Жуан) та Сходу (Шехеразада). Водночас, композитор показав такі їхні грані, які

притаманні іншим культурам, що є важливим кроком для розуміння цього «Іншого» не тільки у тогочасному суспільстві, а й у сьогоденні, що створює підстави для трактування даної теми як актуальної.

Творчість Кароля Шимановського ґрунтовно проаналізована у польському музикознавстві, тому джерельну базу для дослідження творчості мистця склали, насамперед, дослідження із цієї царини – це монографічні праці Ярослава Івашкевича [394], Зофії Лісси [404], Софії Лобачевської [405] та ін. Окремими напрямком досліджень є виявлення спадкоємності у фортепіанній творчості Фридерика Шопена і Кароля Шимановського, – до нього відносяться праці таких вчених, як Зофія Гельман [392], Анджей Туховський [447], Міхал Хомінський [376] та ін. [451], впливу мазурок обох композиторів на подальший розвиток мистецтва – у дослідженні Міхала Завадського [448] та ін. Зв'язок з польським романтиком відзначається і у статті самого Кароля Шимановського, який трактує творчість попередника як його «міт про польську душу», і цей вислів винесено у назву праці [438].

Зауважимо, що, як науковець, мистець активно аналізує народні витоки модерністського письма [439], у тому числі на прикладі творчості Бели Бартока [441], а у подальшому цю лінію, на матеріалі творчості Кароля Шимановського, насамперед, у перегуках з підгальським фольклором, досліджують Зофія Лісса [404], Адольф Хібінський [377], у контексті «молодої музики Польщі» – Роман Мацієвський [409] та ін. Ряд важливих для концепції дисертації фактів можемо почерпнути із листів композитора [440].

В українському музикознавстві певну увагу приділено орієнтальній темі у творчості мистця – це праці, присвячені вокальним циклам «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» [207], «Пісні шаленого муедзина» [260] та ін.

Низка досліджень присвячена окремим жанрам та стилістиці фортепіанної творчості Кароля Шимановського, з-поміж яких для концепції представленої дисертації найбільш важливі є праці Адольфа Хібінського [377] та інших дослідників [447], саме циклу «Маски» присвячена праця Анни Іваніцкої-Ніяковської, програму якого дослідниця трактує як «неоднозначно

запропоновану», адже, на думку авторки, ці герої одягають маски «у протистоянні з оточенням» [393].

Українське музикознавство, насамперед, актуалізує історичну та культурологічну роль малої батьківщини у творчості мистця, вплив родинного музичного середовища Нейзаузів, Блюменфельдів та ін. – цим проблемам присвячені праці Анатолія Калениченка [110], Дмитра Полячка [261] та ін. [355; 356], що у польському музикознавстві зустрічаємо у праці Терези Хилінської [331] та ін. Фортепіанній творчості композитора крізь призму концепту індивідуального стилю мистця та його впливу на подальший розвиток музичного мистецтва присвячене дослідження Ольги Стрілецької [315]. Окремі твори зі спадщини Кароля Шимановського розглядаються у контексті аналізу жанрових і стилістичних аспектів мистецтва – у праці Наталії Самострокової [294] та ін., із фортепіанного доробку і у польському, і в українському музикознавстві увага присвячена мазуркам [53] та ін.

Керуючись метою виявити семантико-стилістичні риси поєднання орієнтального та окцидентального типів мислення як свідчення культурної зустрічі у фортепіанному циклі «Маски» Кароля Шимановського, звернемося до п'єс вказаного циклу крізь задекларовану призму, виявляючи семантику Заходу і Сходу у програмному навантаженні творів та прослідковуючи способи її втілення [27].

Цикл «Маски», створений у наступних роках після відвідування Каролем Шимановським Алжиру і Тунісу, є свідченням захоплення мистця арабською культурою, вплив якої вже був відчутним у солоспівах «Зулейка» ор. 13, «З мавританських співочих залів» з ор. 20, у «Любовних піснях Гафіза» ор. 26 для соліста з оркестром на вірші Ганса Бетге, що є парафразами текстів з арабської поезії. Такі інтереси поєдналися із цікавістю до давньогрецької міфології, яку митець, за словами Ольги Стрілецької, «був схильний тлумачити глибоко особистісно, наголошуючи найбільше її «діонісійську» складову, як надто плідну для сучасних мистецьких інспірацій. Це вибагливе поєднання різних образностильових імпульсів витворило особливу естетську, винятково чутливу

до орнаментики і деталей музичного декору, позицію композитора» [315, с. 52], який почав «відходити» від пізньоромантичного музичного вираження у напрямку нової, свіжої імпресіоністичної звучності, а водночас – і до «експресіоністичної загостреності – в «шарпаних» уривчастих мелодичних фразах, в більшому нагромадженні дисонансів, інтенсивнішому драматургічному розгортанні» [315, с. 61].

У структурі циклу «Маски» науковці вбачають втілення французького інваріанту сюїтності із послідовністю прелюдії, скерцо і фіналу, причому об'єднаної багатоквартовою лейтгармонією із синтезу прометеївського і трістанівського акордів: «gis(as)–cis(des)–fis(ges)–h» [6, с. 75]. Вказане поєднання також є вагомою ознакою поєднання окциденту та орієнту на музично-мовному рівні. Спільність трьох п'єс проявляється і в наскрізності формотворення, що полягає у «нанизуванні» різнотемпово-різнохарактерних епізодів з певними окремими рисами репризності, маркерами якої найчастіше виступає, знову ж таки, темпова повторюваність.

Перший номер «Шехеразада» є безпосереднім відгуком на типовий орієнтальний сюжет, навіяний казками «Тисячі та однієї ночі». У свою чергу, тема цієї п'єси використана композитором у яскраво-імпресіоністичному Першому скрипковому концерті, написаному за поемою Тадеуша Міціньського у тому ж 1916 році в Україні.

Розлога композиція твору розпочинається епізодом *Lento assai languido* 3/4, тематичний комплекс якого викладений на трьох нотних станах. На фоні басового органного пункту «а», фонічно збагаченого педаллю, у середньому регістрі на *arpeggiato* звучить двоквартове співзвуччя «с¹–fis¹–h¹», верхній тон якого виконує роль низхідного затримання до «ais¹» на останній долі з ремаркою *dolcissimo marcato*, та кварто-квінтове співзвуччя на «cis³–fis³–cis⁴» у високому регістрі в октавному подвоєнні, із вісімковим затриманням. У результаті почергового розв'язання обох затримань, які накладаються на органний пункт, як послідовності напружень і розрядок, наприкінці такту лишається звучати секундово-ноново-октавний комплекс «а–ais¹–his²–his³». Таким чином,

створюється враження особливої таємничості східної ночі (приклад 2.1.3). Із тритонового та малосекундового ядер виростає тема «Шахеразади», що формується з варіантних повторень із інтонаційними (вертикальна перестановка, горизонтальні розширення), ритмічними (зворотні пунктири, тріольність, синкопованість) видозмінами та фактурними ускладненнями (приклад 2.1.4). Описані музично-мовні засоби створюють відчуття особливої чуттєвості та м'якості, яка є домінуючою рисою орієнталізму у музичному мисленні композитора.

У цілому, п'єса складається з низки колоритних епізодів-картин, що не тільки ілюструють різні казкові історії, розказані Шахераздою, а й відображають почуття героїні. Це, наприклад, активність руху в токатно-акордовому *Poco più mosso, avvivando*, основаному на розвитку гармонічного співзвуччя «dis¹-f¹-g¹» («cis¹-e¹-fis¹», «e¹-gis¹-ais¹» та ін.); ніжність і вишуканість, передані особливо тонким звукописом ліній (що нагадує письмо Василя Барвінського, наприклад, у циклі «Любов», написаному у тому ж 1915-му році, коли був розпочатий цикл «Маски» Кароля Шимановського) в *Allegretto tranquillo e semplice, dolce*, – які розвиваються то паралельно, то переплітаються в арабескових візерунках, при цьому маркованим низхідним малосекундовим ходам із затриманнями протиставляються «злітаючі» кварта; сила експресії в *Con passione*, де на високій гучності протиставляються крайні регістри, при цьому тема декламується у високому на фоні тріольного скандування акордовими комплексами (приклад 2.1.5); лагідний спокій колискової в *Andantino, tranquillo e dolce*, де на фоні коливання квінтового басового органного пункту у середньому регістрі звучить виразна тема, створена із секстово-септимо-квінтового чергування інтерваліки; скерцозність в *Poco più mosso, poco scherz. e capriccioso*, де секундово-квартова поспівка розробляється у високому регістрі, в октавному подвоєнні, у ритмічному розмаїтті, на фоні контрастних нижчих шарів фактури, що знаходить кульмінаційне вираження в *Vivace agitato* та фактурно-акордово-насиченому *Poco sostenuto, molto agitato e drammatico*, аж до тихої постлюдії *Andantino dolce*, де знову панує арабесковий

звукопис ліній, проведення теми у високому регістрі на фоні тремоло та арпеджіато.

Наступні п'єси циклу пов'язані з популярними західноєвропейськими образами-легендами Трістана та Дон-Жуана. Головними рисами *другого номера «Блазень Тантрис»* (модифіковане за допомогою верлану, тобто перестановки складів, ім'я Трістана), що є відгуком на драму Е. Гардта (в якій саме образ блазня Тантриса допомагає герою дістатися коханої), стають експресивність та ексцентричність, характерні для окцидентального типу мислення.

Виклад *Vivace assai buffo e capriccioso, marcatisimo* розпочинається із насиченого півтонами співзвуччя «his–cis¹–d¹–a¹», в якому вирізняються взята з *arreggiato* квінта «d¹–a¹», згодом повторювана, та також повторюваний у фігурі з восьмої і двох шістнадцятих звук «cis¹» із коротким форшлагом від «his». На описаному фоні з'являється скерцозна тема, зіткана з секундово-квартово-септімівово-нонових ходів у «чудернацькому» ритмічному оформленні, підкресленому акцентністю та стаккатністю, згодом – мартелятністю та насиченням форшлагами (приклад 2.1.6).

У подальшому розвитку п'єси саме ця тема набуває різноманітних трансформацій, – інтонаційних, ритмічних, фактурних тощо, що свідчить про домінування скерцозної емоційно-почуттєвої сфери, пов'язаної з окцидентним образом Тантриса. Водночас, композитор показує й інші грані переживань героя, нагадує про романтичну натуру першообразу – Трістана, – це, наприклад, ніжно-виразна тема в *Ancora poco meno*, у видозмінених повтореннях терцієвих мотивів якої вбачаються асоціації з пізньоромантичними «темами томління», її містерійний варіант в *Ancora meno*, романтично-схвильований – у *Molto vivace ed agitato* та ін.

У *Третій п'єсі – «Серенада Дон Жуана»* – при змалюванні типового образу західноєвропейської літератури, що характеризує окцидентний тип мислення, водночас, яскраво проступають риси орієнту, які нагадують перший номер циклу «Шехеразаду». Проникнення у твір «східних» лексем пов'язуємо з іберомавританською культурою, для якої притаманний синтез «західного» та

«східного» світоглядів. Таке трактування п'єси пов'язуємо з її жанровим визначенням – серенадою, в якій автор зобразив атмосферу південної ночі. Наприклад, в інтродукції *Quasi Improvisato Fantastico* передається звучання гітари, а в основній частині співставляються фрагменти імітації іспанського канте фламенко в *Riù mosso, dolce arpeggiando* та звучання, з усією силою східної млости, основної теми на *Roco meno quasi recitando, dolce amoroso*, що звучить на фоні «гітарних» акордів. Вказана тема зіткана із терцієво-секундових ходів і сповнена альтераційних видозмін, її метро-ритмічна структура не вкладається у традиційну метрику (застосовано періодичну змінність 4/8, 5/8, 3/8) (приклад 2.1.7).

У подальшому вказана тема із вступним до неї фрагментом канте фламенко проходить розвиток у чотирьох вільних варіаціях, які віддалено нагадують куплети серенади Дон-Жуана. Композитор використовує усілякі варіанти переінтонування теми, із вертикальним оберненням включно, насичує акордику та ритміку, ускладнює та урізноманітнює фактуру, створюючи декілька її самостійних шарів, проводить тему у різних регістрах тощо. Кожен новий епізод позначається іншим характером звучання (*con passione, dolce afflito, velocissimo, vivace scherzando* та ін.), що надає п'єсі особливої характерності і динамічності. У результаті, можемо стверджувати про синтез початково експонованих характерних ознак окцидентального та орієнтального типів мислення, за допомогою якого передається апофеоз любові, пристрасті і млости, а за висловом Дарії Андросової – «натякає на “викрадення вогню любові”, асоційованого із прометеївським героїчним злодійством» [6, с. 75] і, можемо констатувати, є прикладом вираження особливої експресії, що є однією із характерних ознак модерністських творів початку ХХ століття.

У цілому, цикл «Маски» є яскравим прикладом музичного символізму, при цьому можемо констатувати, що у втіленні орієнтальної образності домінують імпресіоністична стилістика, основана на пошуку барви звучання, та сецесійна, представлена вишуканим лінійним письмом, та яскраві алюзії до арабської («Шехеразада») й іберомавританської («Серенада Дон-Жуана») культур,

витончений екзотизм. Натомість, при змалюванні образів, характерних для окцидентальної культури, виявляється стилістика пізньоромантична та експресіоністична, що культивує особливу силу почуття та його динамічний розвиток, а також пов'язана із нею своєрідна експресивна скерцозність. Водночас, у п'єсах зустрічаються і чисельні приклади поєднання вказаних типів мислення, які відображають, відповідно, «стан» і «дію», що надає циклу особливої своєрідності [27].

«Маски» Кароля Шимановського є одним із фортепіанних циклів, створених у першій чверті ХХ століття, що знаменували втілення модерністичного світогляду, як, наприклад, і ряд циклів українських композиторів – «Біль – бій, перемога Любові» Василя Барвінського, «Порцелянові чашки» Всеволода П. Задерацького, «Відображення» Бориса Лятошинського, сюїтах «Кримські ескізи» Сергія Борткевича, «Дрібнички» Миколи Колесси та ряд ін.

2.2. Розмаїття вираження орієнтально-образної моделі в українській фортепіанній музиці

Звернення до творчої постаті та фортепіанної спадщини *Сергія Борткевича* потребувало аналізу низки зарубіжних та українських музикознавчих джерел. У цьому контексті вирізняємо дисертаційні дослідження українських музикознавців: Алли Калашникової, що аналізує українську модерністську фортепіанну мініатюристику першої третини ХХ ст. забутих/замовчуваних композиторів-модерністів *Сергія Борткевича, Всеволода П. Задерацького, Бориса Кудрика, Миколи Рославця, Федора Якименка, Бориса Яновського*, акцентуючи на пізньоромантичній стилістиці творів Сергія Борткевича [109]; Євгена Левкулича про фортепіанну спадщину Сергія Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століть [178]; Ольги Чередниченко про класико-романтичну традицію у фортепіанній творчості Сергія Борткевича [340]; Темура Якубова, що аналізує

джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти скрипкової творчості композитора [363] та ін.

Постать мистця крізь призму її «відкриття» показана у біографістиці Миколи Сукача [316], крізь призму втілення української ідентичності портрет майстра аналізують Любов Гундер та Ольга Фабрика-Процька [66], діяльність композитора і піаніста згадується у контексті життя української діаспори в монографії Ганни Карась [114], у віхах історії фортепіанного мистецтва – у праці Наталії Кашкадамової [123], творчість мистця у контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття – у публікаціях Катерини Лебедевої [179] та ін.

Із зарубіжних джерел вирізняємо дисертацію Джеремії Джонсона про стилістичні і композиційні впливи в музиці Сергія Борткевича як «відлуння минулого» [395], працю Воутера Калкмана і Клааса Трапмана [397], присвячену віднайденим фортепіанним творам композитора, матеріали з особистого сайту мистця [372] та ін.

У творчості українського мистця українсько-польського походження Сергія Борткевича тематика орієнталізму відіграє вагомую роль. Серед програмних творів у цьому контексті вирізняються «Пісні Гафіза» на вірші Ганса Бетге для голосу і фортепіано або органу ор. 43 (1931), в яких композитор занурює в атмосферу перської літератури середини ХІV століття, часів династії Інджуїдів. Як відомо, Гафіз Ширазький (Шамседдін Могаммед) залишив низку творів у специфічних жанрових і формотворчих варіантах – це газелі, касид-панегірики, рубаї, мохаммеси, маснаві та ін., що увійшли до великого зібрання під назвою «Диван» (принагідно пригадаємо видану в 1819 році Йоганна Гете «Західно-східний диван»). «Книга виночерпія», «Книга співця» та інші твори Гафіза представляють людину із власними пристрастями та боротьбою, захопленням природою і коханням, прагненням краси і тонкощами східного світобачення, ідеями суфізму. Наприклад, рядки Гафіза у перекладі Агатангела Кримського: «Рожа на грудях... Вино у руці... / Збоку – голубка кохана... / Супроти себе – рабом я назву / Світодержавця-султана...» [359, с. 145].

Щодо інструментальної музики, то захоплення Сходом і змалювання «знакових» орієнтальних образів стало основою балету «Тисяча і одна ніч», що складається із шістнадцяти номерів, сповнених красою мелодики і колористики. Як вказує дослідник життєтворчості Сергія Борткевича Микола Сукач, «партитура балету досі не видана, вона є в Річарда Шауера в Лондоні, який оголосив про успадкування прав видавництва Ратера, в Україні музика балету звучала в Чернігові, Києві та Одесі у виконанні чернігівського оркестру «Філармонія» та Національного Одеського філармонійного оркестру» [316, с. 74]. Композитором було створено оркестрову балетну сюїту та її фортепіанну версію ор. 37.

Специфічна колористика з'являється у симфоніях, орієнтальна стилістика присутня у фортепіанній сюїті «Шість ліричних думок» ор. 11, Першому концерті для фортепіано з оркестром В-dur ор. 16, споглядальний тип мислення панує у Медитації для скрипки і фортепіано ор. 63/3, іберійські мотиви та східна екзотика змалювані у творі «Іспанія» для скрипки і фортепіано ор. 63/64, певні риси орієнталізму присутні у низці інших творів.

У даному дослідженні звернемося до фортепіанної сюїти «*Esquisses de Crimée*» pour piano / «Кримські ескізи» для фортепіано ор. 8 [25], яка написана, за різними даними, у період 1906–1908 років та присвячена Джулі Харін. Опус належить до раннього (першого) берлінського (1904–1914) періоду творчості мистця.

У першій п'єсі «Les rochers d'Outche» / «Скелі Уч-Кош», Andante, змалювано таємничу природу ущелини Уч-Кош, що знаходиться неподалік Ялти у Криму. Певна калейдоскопічність формотворення, втіленого у розділах Andante, Maestoso, Grandioso, Sempre pomposo, проникнутих наскрізним розвитком тематизму, зумовлена показом розмаїтого ландшафту – скель, гірської ріки з водоспадами, соснового лісу. Так, наприклад, у першому розділі початкового Andante звучання теми в акордовому викладі у низькому регістрі, «темній» колористиці b-moll з пониженими другим і шостим ступеннями, на *pp* викликає асоціації до таємничої темноти ущелини, оточеної горами Кемаль-

Егерек, Авінда і Демір-Капу. Поступове підняття регістру, розширення діапазону та збільшення гучнісної динаміки пов'язане зі зміною образів природи Криму (приклад 2.2.1).

У подальшому експонується та надається до розвитку виразна, лістівського плану мелодія в Des-dur із початковим висхідним секстовим стрибком від п'ятого до повторюваного третього ступеня (тематична аналогія з ноктюрном «Мрії кохання») та мелодичними ходами навколо нього. Відчуття східної млости додають виразні альтерації, які все більше проникають у мелодичну лінію та фактурні фігурації. У процесі розвитку тема набуває лірико-патетичного характеру в D-dur – Des-dur у розділі Maestoso (приклад 2.2.2), її окремі мотиви продовжують звучати, як післямова, у заключному Sempre romproso.

У цілому, твір сповнений колоритних, часто медіантових, гармонічних співставлень у мажоро-мінорі, а також тональних співставлень – як, наприклад, модуляція з бемольної у дієзну сферу через енгармонічну заміну в мелодії «des» – «cis» та ін.

Друга п'єса сюїти – «Caprices de la mer» / «Морський каприс», Allegro, котра вирізняється витонченістю мелодизму, арабескової фактури та свіжим колоритом гармонічних співставлень. Основу мелодії складає семизвучна фраза, що розвивається восьмими тривалостями у розмірі 6/8 після початкової восьмої паузи, кружляючи і поступово спускаючись донизу, і завершується на наступній сильній долі витриманим звуком і його півтоновим низхідним розв'язанням («g¹–a¹–e¹–g¹–c¹–e¹–dis¹»), після чого звучить два мотиви, що ніби заокруглюють рух цієї фрази («h–d¹–cis¹», «a–c¹») (приклад 2.2.3). Ця фраза постійно повторюється на різній висоті і зі щоразу іншим колоритним гармонічним завершенням – після початкового одноголосного звучання мелодики в межах C-dur і переходу в e-moll з'являється гармонічна послідовність II⁴₃ – V₇, яка секвенційним чином транспонується у d-moll, а після цього її перший акорд, без домінантового завершення, звучить в c-moll. Після п'яти проведенень основної фігури у різних тонально-гармонічних висвітленнях вона надається до фактурного розвитку. Початкова арабесковість ускладнюється гармонічними фігураціями

шістнадцятими тривалостями, у тому числі з особливим поділом – по 10, 16 в розмірі 6/8 та ін.

У подальшому звучання набуває нових барв, просвітлюється, композитор майстерно створює ефект гри води на сонці. Мелодична лінія теми набуває висхідного руху, часто октавно подвоюється, варіюється, і все це відбувається на фоні постійної зміни гармонії в умовах мажоро-мінору та фігурацій фортепіанної фактури. При підході до кульмінації особливої ваги набуває фонізм двічі зменшеного, малого зменшеного та малого мінорного септакордів. У кульмінації усі голоси фактури переходять у високий регістр, витримані септакорди зникають, натомість засобами арабескових фігурацій зі скритим двоголоссям на основі звуків малого мінорного септакорду « $d^2-f^2-a^2-c^3-d^3-f^3-a^3\dots$ » майстерно показано радісне вигравання морських хвиль, освітлених південним сонцем на *vivace, brillante* (приклад 2.2.4).

У репризі (*tempo I*) основна тема звучить в C-dur на фоні фігурацій широкого дихання у супроводі, при цьому, імітуючи гру кольором морських хвиль, грають барвами тоніка і подвійна домінанта, субмедіанта однойменного мінору та акорди інших гармонічних функцій мажоро-мінору. Октавно подвоєна, видозмінена тема знову здобуває мелодичні вершини, радісно грає колористичними барвами (*crescendo, scherzando*), співаючи гімн південному морю.

Наступні складові сюїти об'єднані назвою «Les Promenades d'Alouпка» / «Прогулянки Алупкою», сюди входять ор. 8 № 3а «Idylle orientale» та ор. 8 № 3б «Chaos».

П'єса «Idylle orientale» / «Орієнтальна ідилія», Allegretto, відразу уводить в атмосферу орієнтального життя в умовах природи субтропічного середземноморського клімату. Твір розпочинається викладом першої теми – на фоні тонічного органного пункту у вигляді квінти в e-moll звучить «примхлива» мелодична лінія, що рухається від високого регістру донизу, подекуди перериваючись «грайливими» шістнадцятими паузами, зупиняючись та тій самій квінті «e-h» та акцентуючи колоритні гармонічні послідовності. Це, наприклад,

підкреслена довгою треллю на звуці «с¹», із розв'язанням в «h», послідовність DDVII⁴₃ – t, що у подальшому секвентним чином переходить у змVII₂ – t на тонічному органному пункті в d-moll із треллю на «cis¹», що розв'язується в «d¹», вказані трелі посилені *sfp*, та ін. (приклад 2.2.5).

Східний колорит має і друга тема, що звучить *tranquillo, dolce espressivo*, у тональності d-moll на фоні домінантового органного пункту, і набуває у творі особливого розвитку, особливо у високому регістрі на фоні фігурацій широкого мазка у супроводі (приклад 2.2.6). Орієнтальна стилістика створюється, насамперед, засобами імітації натуральної ладовості, оскільки VII ступінь з'являється лише у каденції, тобто, типова для «західного» мислення гармонічна домінанта, із попередньою подвійною домінантою, «приховуються» до завершення теми.

Особливою, з точки зору орієнтального колориту, є каденція, в якій на фоні витриманого п'ятого ступеня в басу звучить послідовність квінтсектакордів, що рухаються вгору хроматичним чином, і зупиняються на взятій із затриманням, через II₇ на фоні тонічного органного пункту, тоніці міново-мажору – із підвищеним терцієвим тоном.

Фінал сюїти – «Chaos / «Хаос», *Allegro con Fuga*. Перша частина – прелюдійного плану, має бурхливий характер (*Allegro molto tempestoso*). У тональності c-moll, в розмірі 12/8, *sempre ff*, сходяться і розходяться пасажі широкого дихання, з акцентованими крайніми звуками у високому і низькому регістрах, спочатку по звуках тоніки, домінанти, подвійної домінанти, згодом – із використанням неаполітанської гармонії тощо. Автор змальовує картину бурхливого моря, шторму, що несе задекларований у назві «хаос» (приклад 2.2.7).

Тема фуґи, що викладається у другій частині фіналу сюїти «Кримські ескузи», складається із зерна – висхідного великосекстового стрибка від п'ятого до третього ступеня, зі *staccato* на першому звуці та акцентом на другому, його низхідного заповнення та послідовності різноспрямованих ходів широкими інтервалами, що окреслюють подвійну домінанту, домінанту, тоніку, знову

домінанту (приклад 2.2.8).

Тема двічі проходить в основній тональності в різних октавах, згодом у домінантовій (як відповідь), в октавному подвоєнні – у тональності II ступеня та надається до активного секвенційного та іншого розвитку широкоінтервальних ходів. У фузі вирізняється яскраво-колеристичний епізод, в якому, на фоні синкопованих октав з фігураціями у низькому регістрі, активно розвивається гармонічна послідовність витриманих співзвуч – почергово тризвуків і септакордів. Поява кадансування із DD підводить до домінантового предикту до останнього проведення теми в основній тональності в октавному подвоєнні у низькому регістрі на високій звучності та на фоні патетичних акордів у високій теситурі. У третій частині звучить реприза матеріалу прелюдії, у коді проходить тема фуги.

У цілому, в фіналі панує окцидентний тип музичного мислення, натомість орієнтальність проявляється у колоритних гармонічних послідовностях, у «вслуховуванні» в окремі звучання тощо.

Таким чином, фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» Сергія Борткевича відображає традиційний для композитора романтичний світогляд, що втілюється у відповідних семантико-стилістичних рисах, у тому числі зумовлених поєднанням окцидентного та орієнтального типів музичного мислення, останній з яких зумовлений атмосферою південного гірського і морського середовища Криму [25].

Композитор використовує традиційні для романтичної доби програмність, чуттєво-піднесену поетику та музичну мову, тезаурус якої перегукується із мовою Фелікса Мендельсона, Ференца Ліста, Роберта Шумана, Фридерика Шопена та інших мистців. Найважливішими маркерами фортепіанного письма Сергія Борткевича вважаємо мелодичну співучість, фактурне розмаїття та відчуття обертоновості колоритних гармонічних структур, складної альтераційної акордики.

Прояви орієнтального типу мислення у сюїті зумовлені її програмною семантикою, пов'язаною із південним світом природи і життя. Вони виявляються

у колористичному показі таємничої ущелини з її розмаїтими ландшафтами у першому номері «Скелі Уч-Кош», у витонченості мелодизму в шатах арабескової фактури та свіжому колориті гармонічних співставлень у другому номері «Морський каприс», «примхливістю» мелодизму та східним колоритом натуральної етнічної ладовості у п'єсі «Орієнтальна ідилія», барвах гармонічних послідовностях та фонізмом обертонових звучань у фіналі «Хаос» [25].

Фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» стала однією із перлин творчості Сергія Борткевича та української та, у цілому, європейської фортепіанної музики ХХ століття.

Інший «знаковий» приклад втілення орієнтальної образності в українській фортепіанній музиці – твори *Всеволода (Петровича) Задерацького* [23]. Звернення до творчості мистця важливе і з огляду на внесок майстра у відображення культурної зустрічі, і з огляду на декілька соціокультурних передумов, важливих для сучасного розвитку українського суспільства. Перша – повернення до національного континууму імен мистців, чия доля і творчість, у силу історичних обставин, стали заручниками більшовицької імперії. Серед таких особистостей – композитор Всеволод Петрович Задерацький, уродженець історичної Волині (1891), тричі репресований, який останні роки життя (1949–1953) працював викладачем Львівської консерваторії та концертував, як піаніст, містами Галичини.

Друга передумова – необхідність аналізу типу мислення спільнот та його проявів у культурі, певних світоглядних патернів, що виражаються як у мистецтві, так і в реальному житті, а відтак – стають мітками для взаєморозуміння або ж, навпаки, дистанціювання і загроз, що є надзвичайно важливим для сучасного світового співтовариства. Вказані прояви складаються, неначе у мозаїку, із множинних творів, серед яких – і фортепіанні цикли Всеволода П. Задерацького.

Попри ідеологічні заборони, творчість Всеволода П. Задерацького побіжно розглядалася в окремих працях українських дослідників підрядянської доби, зокрема, Віктора Клима [138], що почали з'являтися, як і перші нотні видання

уцілілих творів композитора, у 1970-х роках, через двадцять років після смерті автора. У часи Незалежності й ім'я, і музика мистця вийшли з категорії «заборонених», почали активніше публікуватися наукові розвідки – таких дослідників, як М. Будз [33], М. Остапчук [241] та ін., присвячена фортепіанній музиці композитора дисертація Н. Лукашенко [188], окремі аспекти творчості майстра проаналізовані у дослідженнях А. Калашникової [109], Н. Мартинової [212], Н. Посікіри-Омельчук [265] та ін.

Фортепіанна творчість займає особливе місце у спадщині мистця, і про це свідчить не тільки широка панорама творів, а й той факт, на який вказує дослідниця творчості композитора Наталія Лукашенко. Мова йде про те, що під час ув'язнень, у тому числі в ГУЛАГу, не маючи можливості користуватися інструментом, мистець творив саме для нього, стосовно чого авторка проводить паралелі з життєтворчістю Олів'є Мессіана, котрий у подібних обставинах писав струнно-смічкові квартети. З-поміж іншого, Наталія Лукашенко наголошує, що в період з 1928-го до 1952 року включно, тобто за двадцять п'ять років, твори за які збереглися до наших днів, композитор написав «6 сонат для фортепіано, два Дитячі концерти, цикли 24 прелюдій і 24 прелюдій та фуг, дві програмні сюїти – «Вітчизна» і «Фронт», фортепіанний цикл «Легенди», Кавказька і російська рапсодії, кілька циклів мініатюр («Зошит мініатюр», «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Багателі») [187, с. 5], а також низку окремих п'єс, транскрипції тощо. При цьому композитор поступово переходить від експериментаторства до елементів автожиттєпису, «щоденниковості» (як у полфіонічному циклі 24 прелюдії та фуги, створеному в найтяжчі роки в ГУЛАГу), усвідомлюючи трагічність ситуації, висловлювався у своїх творах «настільки відверто, наскільки необхідно було мовчати у реальному житті» [187, с. 5].

У цьому контексті варто підкреслити, що перша третина ХХ століття позначена у фортепіанній музиці яскравими проявами тих тенденцій, які стрімко увірвалися до постромантичного простору, і проявилися у творчості Всеволода П. Задерацького. Це яскраві спалахи урбанізму (які, за словами Наталії

Мартінової, виявилися в естетичному та експресивно-брутальному способах трактування образу Машинерії, при цьому твори Всеволода П. Задерацького, як, наприклад, «Авто» з циклу «Зошит мініатюр», авторка відносить до першого напрямку [212, с. 102]), неокласичні (поліфонічний цикл Всеволода П. Задерацького, написаний у 1937–1938 роках в ув'язненні, що випередив цикли Пауля Гіндеміта та Дмитра Шостаковича), а також імпресіоністичні, експресіоністичні та інші тенденції. Аналізуючи фортепіанну творчість Всеволода П. Задерацького, Наталія Лукашенко приходиться до висновку, що, з одного боку, коли ряд композиторів у 1920–1930-ті роки віддавали данину авангардизму французької «шістки», то Всеволод (П.) Задерацький, навпаки, повертає від радикальних «Мікробів лірики» до стилістики неоромантизму, «знову піднімаючи на щит її головний символ: мелодію» [188, с. 178]. А згодом, у повоєнні роки панування сталінської боротьби за реалізм у мистецтві, – навпаки, «на знак протесту проти зовнішнього диктату створює імпресіоністську п'єсу «Срібна злива», рідкісний рецидив дебюсситського стилю у його пізній творчості» [188, с. 178].

Виокремлюючи риси «східного» типу мислення, пов'язаного із рефлексивністю, арабесковістю, екстатичністю та іншими особливостями, у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького, варто звернути увагу на тонкий звукопис циклів «Зошит мініатюр» («Потаємне», «Хмари») (1929), «Порцелянові чашки» (1930), опусу з яскраво вираженою орієнтальною тематикою «Східний альбом» (1940), а також циклу «Легенди» (1944), п'єси «Срібна злива» (1948) та інших творів композитора [23].

Імпресіоністична стилістика та яскрава зображальність притаманні для п'єси «Срібна злива» (1948), яку Всеволод (П.) Задерацький присвятив Клоду Дебюссі, і котра у сталінську добу, коли домінувала боротьба «за реалізм», мистець, «у знак протесту проти зовнішнього диктату створює імпресіоністичну п'єсу «Срібна злива» – рідкісний рецидив «дебюссізму» в його пізній творчості» [187, с. 12].

Вказана думка підтверджується наступними чинниками. По-перше,

викладена в алюзії до назв творів французького композитора і назва п'єси українського мистця. По-друге, яскраву, живописного значення семантику має тональність твору *Fis-dur*, яка завдяки дуже просвітленому, «блискучому» звучанню викликає зорові асоціації із «срібною» зливою, задекларованою у програмній назві, котра підкреслюється вказівкою «*Vivace. Brillante*». «Хвилі» дощу зображуються постійним рухом тридцять другими тривалостями у високому регістрі (що також асоціюється з дощем, що «падає» з небес), – майже протягом усього твору, аж до коди. Це повторюваний рух витриманої мелодичної фігури, яка творить суцільне звукове полотно, що початково звучить як « $\text{ais}^3 - \text{gis}^3 - \text{fis}^3 - \text{cis}^3$ », де «падаюча» кварта також є дуже ілюстративною і нагадує «падання» дощу. При цьому усі варіанти мелодичної формули щоразу дублюються – спочатку дублювання такої фігури звучить октавою нижче, а після «вихору» вітру, – навпаки, доверху, і так напрямок декілька разів змінюється, при цьому ритмічна формула лишається сталою, за винятком окремих квінтолей та епізодичного введення розміру $6/4$ при змалюванні таких вихорів. По-третє, використовується часто вживана Клодом Дебюссі фактура зі скритим двоголоссям, де акцентується і, таким чином, виділяється верхній голос, що творить самостійну мелодичну лінію, що в даному випадку звучить у третій октаві. І нарешті, ладотональна гра і гармонічна послідовність додає колоритних рис у загальну імпресіоністичну картину – це відхилення в *D-dur*, *C-dur*, *Des-dur* та ряд ін. Звукозображення крапель дощу, що завершується (перехід на секундові послідовності тріолями) у високому регістрі на мінімальній звучності завершується твір.

Дослідники вказують на використання «цитати-присвяти» теми із прелюдії Клода Дебюссі «Феєрверки» [187, с. 12] – її чуємо в останніх тактах твору в акордовому викладі із розхідним рухом і такою мелодичною лінією: « $\text{g}^2 - \text{a}^2 - \text{h}^2 - \text{e}^3$ ». Проте, вважаємо, що зв'язок із вказаним твором французького мистця є видимим уже в самій мелодичній формулі, яка розробляється протягом всієї «Срібної зливи» – вона є вертикальним відображенням теми з Дебюссі.

Окрім усіх описаних характеристик твору, у вказаній прелюдії передається

природне – стихійне явище, що є традиційним в автентичних мистецтвах Сходу та сповна реалізується в сучасній академічній музиці орієнтальних культур (згадаємо, наприклад, тріо «Вітер поміж соснами» для флейти, віолончелі і препарованого фортепіано (1999), секстет «Жива вода» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, маримби і фортепіано (1997) Лю Джанга та ряд інших творів композиторів Китаю та інших країн) та має відгуки у культурах окцидентальних (із прикладів в українській музиці – струнний квартет «Славлення чотирьох стихій» (1982) Кармелли Цепколенко та ін.).

Таким чином, ознаки реалізації культурної зустрічі полягають, по-перше, у надзвичайно живописному змалюванні природної стихії тонкими імпресіоністичними засобами. Інший чинник, який свідчить на користь висунутої ідеї – це те, що у творі передається *стан* реципієнта, який є суголосним до «настрою стихії», стосовно якого слухач рефлексує.

Звернемося до популярного *циклу «Порцелянові (фарфорові) чашки»* (1930), котрий складається з чотирьох мініатюр – «Польові квіти», «Цирковий вершник», «Барабан і труба», «Гулянка», задля спроби охарактеризувати прояви «східного» типу мислення та результат культурної зустрічі окциденту та орієнту у цьому опусі.

Зумовленою «східним» типом мислення, на нашу думку, є, насамперед, узагальнена ідея циклу, виражена в його програмній назві. Відомо, що порцеляновий посуд здавна асоціювався зі Сходом, зокрема, із Китаєм, звідки поставлявся протягом століть, із тонким світосприйняттям та його відображенням у витворах мистецтва, до яких належала порцеляна. Аналіз циклу показав, що окремі мініатюри, з більшим чи меншим ступенем вираження, також демонструють орієнтальність, у залежності від малюнку на тій чи іншій чашці, що діалогічним чином поєднується з окцидентальністю музичного мислення автора.

З цієї точки зору найбільш показовою є п'єса «*Польові квіти*», музична тканина якої нагадує рослинну орнаментальність, нанесену на порцеляну, дрібні деталі якої постійно повторюються, коли розглядаєш чашку з усіх сторін. Ефект

«крутіня» створюється остінатним повторенням двоголосної фігури у нижньому прошарку фактури – мелодизованих півтонових двозвуч восьмими на основі ходів четвертними, які у вертикалі створюють чергування секунд і терцій із півтоною мелодизацією. На цьому фоні у високому регістрі розвивається мелодична лінія, що тяжіє до тонічного устою *b*-moll – із початкової фрази виростають нові варіанти протягом усього твору. У вказаних ходах закодоване інтонаційне зерно п'єси – « $a^1-b^1-des^2$ », що розвиватиметься й у наступних творах циклу, і таким чином набуде значення лейтінтонація всього циклу (приклад 2.2.9).

Подібним чином, попри загальну тричастинність, на ефекті повторюваності окремих структур твору, що виникає від постійної появи малюнку при повертанні чашки, побудовані й усі інші п'єси. Наприклад, у «*Цирковому вершнику*» на вказаній лейтінтонації знову будується остінато у нижньому регістрі « $a-s-b-des$ », « $e-s-b-des$ », на фоні якого у повтореннях розвивається тематичний матеріал, що виростає із секундово-терцієвого мотиву – « $f^1-ges^1-b^1$ », « $a^1-b^1-des^2$ », « $c^2-des^2-f^2$ » і т.д. (приклад 2.2.10).

У п'єсі «*Барабан і труба*» терцієвий хід виростає до квартово-секундового ямбічного трубного закликку « $a-s^1-des^2-es^2$ », що звучить на фоні гармонічного малосекундового барабанного остінато « $c-des$ », яке звучить до кінця твору, аж до завершального співзвуччя із двох чистих і, між ними зменшеної, квінт – « $C-g-des-f-c^1$ » (приклад 2.2.11). У цій частині циклу представлено постійний діалог барабану і труби, які вирізняються тематично.

Найбільш розвиненим фактурно, гармонічно та за іншими параметрами є фінал «*Гулянка*». На фоні двоскладової послідовності квінтово-нонових утворень – « $d-a-e^1$ », « $c-g-d^1$ », що складають остінато з «порожніми» паралельним квінтами у лінії баса, у варіантних повтореннях (у тому числі із колоритними синкопами) розвиваються мелодико-гармонічні утворення, які виростають із секундово-терцієвого зерна « $d^2-e^2-g^2$ », і видозмінюються у вертикальному – інтервальному та горизонтальному – мелодичному ракурсах (приклад 2.2.12). У подальшому розвитку твір насичується різноманітними

пасажами із особливим поділом тривалостей – секстолями та ін. У цілому, стихійність, яка панує у п'єсі, є більш притаманна для східного, аніж для раціонального західного мислення, а народна поспівка слов'янського типу, що звучить у різних варіантах у тактах 18–20, 34–35 (паралельними тризвуками), 45–47, 48–50 та ін., нагадує про діалогічність, якає основою і музичного, і суспільного розвитку.

Таким чином, цикл «Порцелянові чашки» Всеволода П. Задерацького є яскравим прикладом проникнення орієнтального типу мислення в музику окцидентної традиції. «Східне» проявляється як на узагальненому рівні у програмі циклу, так і в тематизмі й будові п'єс. Структуризація матеріалу в усіх п'єсах основана на принципі орнаментальності, при цьому вихідною фігурою – ланкою орнаменту – є секундово-терцієвий лейтінтонаційний комплекс «as–b–des». Його постійне повторення створює ефект медитативності, що також є ознакою «східного» мислення, що проникає в європейську музику на рівні діалогу культур. У цілому, в множинних варіантах взаємодії окциденту та орієнту вбачаємо перспективи досліджень теми «східного» у світовій та українській фортепіанній музиці [23].

Вагомою гранню втілення орієнтально-образної моделі є *джазовість*, яскравим прикладом чого є низка фортепіанних творів українських композиторів, зокрема, одного із корифеїв вказаного напрямку в українському мистецтві Мирослава Скорика. Будучи у 1960-х роках керівником джаз-ансамблю «Веселі скрипки» при Львівській студії радіо і телебачення, композитор створив низку знакових естрадно-джазових творів у вокально-інструментальному жанрі – «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій», що увійшли до одного із перших українських музичних фільмів «Червона рута», а також «Львівський вечір», «Нічне місто», «Аеліта» та ряд ін.

Джазовістю проникнуті музичні партитури багатьох інструментальних творів композитора, зокрема, відомого «Карпатського» концерту для великого симфонічного оркестру (1972), який здійснив певний перелом в українському музичному мистецтві, де поєднано національні первні (представлені

коломиїкою, імітацією трембіт тощо) та американський джазовий первінь, що, у свою чергу, має африканські музично-обрядові витоки. Щодо цього твору в інтерв'ю Любові Кияновській композитор висловився наступним чином: «От Ви ... запитали, де в ньому закінчується стихія гуцульського танцю і де починається джаз, і я тоді Вам відверто відповів, що не знаю і ніколи не ставив собі цих питань. Бо й насправді ці віддалені за своїм походженням фольклорні елементи – український і американський – мені важко розділити в цілісній партитурі твору. Я, в кожному разі, над цим ніколи не замислювався і Вам не раджу, бо таке розділення завжди буде штучним» [128, с. 71]. Таким чином, автор висловив думку про органічне єднання різноетнічних – різнокультурних елементів, які творять особливий музичний симбіоз, який є одним із результатів зустрічі різних, часто, здавалося б, полярних за світоглядним навантаженням, культур.

Джазові сенси та відповідна стилістика притаманні і низці *фортепіанних* п'єс автора – це цикл П'ять джазових п'єс для фортепіано з оркестром, куди увійшли твори «Приємна прогулянка», «Нав'язливий мотив», «Візерунки», «Каприз», «В народному стилі», джазові парафрази п'єси «До Елізи», а також «Місячної» сонати та «Апасіонати» Людвіга ван Бетовена, Мазурки a-moll Фридерика Шопена, в яких відомі класичні твори зазвучали із новими змістом і стилістикою. Цікавими є з точки зору культурної зустрічі окциденту та орієнту є твори Мирослава Скорика для фортепіано і струнних – «В старому джазовому стилі», «Дзига», а також Три екстравагантні танці для фортепіано в чотири руки та струнних: «В іспансько-мавританському стилі», «Сумний блюз» і «Канкан ніби зі старої грамофонної плити» (прикметно, що ці твори та деякі інші увійшли до тематичного концерту «Мирослав Скорик у стилі JAZZ», що відбувся з нагоди 80-літнього ювілею мистця, та CD-диску з аналогічною назвою). У цьому контексті вирізняється п'єса «В іспансько-мавританському стилі», в якій втілено особливий етнічний колорит, що поєднує риси окцидентальних і пограничних культур.

2.3. Орнаментальність в арабесково-сецесійній моделі та її національне відображення

Базовою основою *арабесковості* – *сецесійності* є квазі арабська та китайсько-ієрогліфічна орнаментальність, яка відтворює східну традицію та веде свою історію у фортепіанній музиці від творчості французьких клавесиністів, які, окрім того, у втіленні галантного інструментального рококо орієнтувалися на вокальну природу орнаменталізму та звукозображальність. Останнє назване явище має паралелі у звукозображальності, характерній для східних культур, де філософсько-світоглядна ідея замилювання природою як показу *рефлексивного стану* є однією із домінуючих.

Серед знакових творів французьких клавесиністів, для яких характерна, за висловом Станіслава Людкевича (котрий у контексті дослідження клавесинної стилістики епохи актуалізує Наталія Посікіра-Омельчук [265, с. 28]), «барвіста плутанина голосів» [198, с. 70], і в яких вбачаємо перегуки з орієнтальними арабесковістю та багатою мелізматикою звукозображальністю, – велика кількість п'єс, зокрема, написані витонченою музичною мовою портрети «Весела», «Засмучена», «Страждаюча» Жана Фрасуа Дандріє, «Іспанка», «Кокетлива» Франсуа Куперена; твори, в яких передається окремий стан – «Бажання», «Вірність» Франсуа Куперена, «Розгнівані вітри», «Радість від полювання» Луї-Клода Дакена; п'єси з вираженою звукозображальністю та захопленням природою – «Спів птахів», «Спів солов'я», «Жайворонок» Клемана Жаннекена, «Доброзичливі зозулі» Франсуа Куперена, «Ластівка», «Зозуля» Дакена, «Щебетання» Дандріє та ряд ін.

Для контексту розвитку орієнтальної сфери в європейській культурі контексті активного захоплення Сходом у 1789 році з'явилася відома стаття Георга Фрідріха Гегеля «Про арабески», в якій автор пояснює, що така назва використовується для вільно розташованих поєднань різноманітних предметів, котрими прикрашаються внутрішньо ті чи інші споруди [391], Іммануїл Кант визначив арабеску як форму «вільної краси» [398] та ін.

У фортепіанній музиці вперше *концептуальне означення жанру «арабеска»* для візерунково-орнаментованого твору використовує **Роберт Шуман**, називаючи так невеликі п'єси із вказаними характеристиками. Відома *Арабеска оп. 18 C-dur*, написана в 1838-му році та присвячена майору Фрідеріке Серр ауф Максен, є прикладом салонного репертуару першої половини ХІХ століття та взірцем рабесково-сецесійної моделі культурної зустрічі в західноєвропейській фортепіанній музиці.

Твір викладений у формі рондо АВАСА із розвиненою кодою. Крайні частини звучать в основній тональності C-dur. Основна тема твору – легка, витончена, створена із трьох різнопланових ліній – мелодії, що утворена послідовністю пунктирних груп восьмими тривалостями, які виростають із секундово-квартової інтерваліки та розростаються до септимової, подекуди «чіпляючи» форшлаги та хроматичні прохідні звуки, серединною лінією у такій самій ритміці та витриманими четвертями в басовому голосі (приклад 2.3.1). Таким чином, засобами розвиненої лінеарності створюються алюзії до особливої графіки арабського походження, трансформованої в узагальнену візерунковість та орнаментальність ліній і геометричних форм. Тема викладається у модуляційному періоді повторної будови, що складає першу частину простої форми, в якій викладений рефрен.

В епізодах, що також мають арабесковий характер викладу, виникають нові теми, в яких змінюються тональності, темпи, загальний характер звучання, а також з'являються нові арабесково-сецесійні види музичної графіки.

У першому епізоді в тональності e-moll, позначеному як *Minore I*, у повільнішому темпі звучить надзвичайно виразна лірична тема, мелодична лінія якої, подвоєна в октаву, звивається від секундового до квінтово-секстового ходів, гармонізована світлими інтервальними послідовностями на основі головних функцій (приклад 2.3.2). Таким чином, виникає лінеарного типу фактура із чотирьох ліній, умовно басової і альтової (якщо представити в аналогії з хоровою партитурою) – витримані чвертки гармонічної основи, тенорової і сопранової – октавний виклад розвиненої мелодичної лінії. Натомість у переході до другого

проведення рефрену і в другому епізоді в тональності a-moll, відповідно, позначеному як *Minore II*, виникає нового типу арабесковість, основана на переходах з низького у високий регістр, розподілених поміж партіями лівої і правої руки, що звучать на фоні витриманих педалей або послідовностей четвертних (приклад 2.3.3).

Таким чином, арабесковість у творчості Роберта Шумана стає прикладом для подальшого розвитку цього типу фактури в європейській фортепіанній музиці XIX – XX століть.

Одним із взірців спадкоємності шуманівської традиції є *цикл «Арабески» оп. 66 Клода Дебюссі* (1888–1891), у доробку якого – відображення низки образів, що мають перегуки у східних і пограничних (іберомавританській та ін.) культурах, як, наприклад, п'єси «Пагода», «Вечір у Гренаді», «Сади під дощем» із циклу «Естампи» (1903), «Для танцівниці гримучої змії» та «Для єгиптян» із «Шести античних епіграфів» для фортепіано у чотири руки (1914) та ін. Клодом Дебюссі створено ряд образів, створених у потоці розвитку символізму, що, як відомо, має спільні основи зі східною світоглядністю, що полягає у вмінні «вловити» момент і насалоджуватися ним – дівочим волоссям «кольору льону», «місяцем, що «сходить на храм», звуками і запахами, що «кружляють у вечірньому повітрі» та іншими образами, створеними у фортепіанних творах мистця.

Відмовляючись від висвітлення гіперболізованих душевних почуттів романтичного героя, яке було центральною ідеєю попереднього мистецького віку, композитор творить поетику фортепіанного символізму, основаному на арабесково-фактурному та фонічно-сонорному факторах музики. У звукообразному мисленні Клода Дебюссі, природа якого пов'язана із звукосимволічним сприйняттям і відтворенням дійсності, дослідники вбачають «єдність сприйняття зримого (образного) та умозримого (символічного) в процесі свого становлення – інструментального смислонародження» [282, с. 243]. Водночас, увага до сонорності «спрямовує «рефлектуючу свідомість» людини у приховану глибинну сутність музичного Логосу» [282, с. 243], що

вказує на наявність в музиці композитора вагомого рефлексивно-медитативного маркера, а відтак – поєднання різних типів втілення орієнталізму.

Цикл «Арабески» є показовою ілюстрацією арабесково-сецесійної моделі культурної зустрічі та одним із перших прикладів імпресіонізму у фортепіанній музиці.

Перша арабеска E-dur Andantino con moto має витончено-мрійливий характер, втілює романтичні поривання. Твір викладений у тричастинній формі АВА.

У вступі (5 тактів) відбуваються хвилеподібні рухи на зразок довгого арпеджіо, які переходять з партії лівої до правої руки і в зворотньому напрямку, рухаючись секвентно від високого регістру до низу, окреслюючи гармонічні функції: $II^4_3 - III - VII^4_3 - I - II - II_2 - VII_7 - II^4_3 - V_9 - I$.

Основна тема арабески являє собою послідовність із візерунків, створених мелодичною лінією, що плавно спадає від тоніки у другій октаві, рухаючись поміж основними тонами акордів, доповнених неакордовими звуками – допоміжними, у тому числі взятими або кинутими стрибком. Описана лінія розвивається на фоні довгих арпеджіо за головними гармонічними функціями у басовій лінії, при цьому на рівномірний поділ тривалостей у басу (восьмі тривалості) накладається тріольність мелодії, творячи поліритмію. Описані засоби творять особливу візерунковість музичної тканини, яка у буквальному сенсі «дихає» та нагадує тонкі мотиви східних орнаментів (приклад 2.3.4). У кульмінації першої частини з'являється виразна мелодична лінія із використанням половинних тривалостей, що втілює романтичні поривання, яка супроводжується тріольними фігураціями у басовій лінії, котра рухається звуками гармонічних функцій, «зачіпаючи» окремі неакордові звуки. При переході до другої частини у фактурі з'являються три лінії, кожна з яких співтворить імпресіоністично-символістське музичне ціле, що завершується тонікою з крайніми звуками в діапазоні п'яти октав із затриманням у верхньому голосі, що має особливий колористичний ефект.

У другій частині В *Tempo rubato* музичне мислення переорієнтовується із

горизонталі на чотириголосну вертикаль, при цьому гармонічні функції настільки делікатно орнаментовані, що музична тканина і далі має вигляд тонкої арабескової сецесійності (приклад 2.3.5). У тональному плані відчутна змінність *fis-moll* – *A-dur* з переважанням мажору, відхилення у *C-dur*, *F-dur* та ін. поступово вертикаль потовщується, гармонічне мислення все більше домінує, і таким чином досягаються особливі колористичні ефекти.

У репризі А традиційним чином повторюється матеріал першої частини з незначними змінами наприкінці, де звучання у високому регістрі стає особливо тонким і тихим.

Друга арабеска G-dur Allegretto scherzando також викладена у тричастинній формі, проте розвиваючого типу з рисами варіаційності. П'єса має жвавий, веселий характер. Основна тема акцентує акордові тони, перший у кожній парі з яких розспіваний у тріолі – вказана мелодико-ритмічна формула проходить через увесь твір у супроводі то витриманих гармонічних функцій, то їх окремих коротких інтервальних складових (приклад 2.3.6). У процесі активного розвитку така звуки такої формули творять тонкі візерунки, у другій частині поступово переміщуються у басову лінію, укрупнюються тривалості, здійснюється активний модуляційний поступ.

У репризі відтворюється початковий варіант теми, а також подається її варіант у розширено-регістровому варіанті, із додаванням середнього голосу, що творить третю лінію фактури.

Таким чином, Клод Дебюссі створив тонкі музичні образи, які можна порівняти із образністю східного мистецтва. Композитор майстерно увиразнив різноманітні види фортепіанних фігурацій, які склали передумови для подальшого розвитку арабесковості-сецесійності у модерністичній європейській фортепіанній музиці та стали взірцем для розвитку цього напрямку в орієнтальній музиці академічної традиції, яка почала розвиватися у ХХ столітті за окцидентальним взірцем та на основі укладених європейських жанрових та інших традицій.

Аналізуючи розвиток *української фортепіанної музики*, приходимо до

висновку, що арабескова сецесійність – є однієї зі знакових рис української фортепіанної музики, втілена у двох головних образно-семантичних сферах, приклади реалізації яких покажемо нижче.

Перша сфера – це витончена візерунковість, з якої будуються музичні тканини творів споглядально-мрійливого характеру. Витоки такої образності і її музично-мовного відображення знаходимо в музиці ХІХ століття – у творчості *Миколи Лисенка*, яка стала безпосереднім прикладом для українських композиторів першої половини ХХ століття. У спадщині мистця – романтично-сецесійні п'єси «Мрія» (На солодкім меду») оп.12, «Мрії» («Образки минулого») оп. 13 та ін. У п'єсі «*Мрії*» *оп.13* композитор зобразив вказаний програмний образ, поєднавши арабесковість з витончено-мрійливою рефлексивністю. У контексті історії розвитку музичного мистецтва твір стоїть у ряду з такими творами, як «Мрії» з циклу «Дитячі сцени» для фортепіано Роберта Шумана, «Мрії» для скрипки і фортепіано Віктора Косенка та ін., у ньому відчутні яскраві впливи творчості Фридерика Шопена, Франца Шуберта та інших європейських романтиків. П'єса оп. 13 відноситься до творів 1870-х років – це також Соната, дві Рапсодії на українські теми, два Концертні полонези, «Пісні без слів» та інші п'єси. «Мрії» мають паралелі з іншими мініатюрами композитора, в яких втілено миттєвість, стан, споглядальність, – це твори 1890-х років «Елегія» оп. 41, «Хвилина зачарування» оп. 40, «Хвилина розпачу» оп. 40 та ін.

У «Мріях» яскраво втілено екзистенцію мрійливості, пов'язану із підзаголовком «Образки минулого», що здійснюється шляхом використання принципів арабескової сецесійності. Твір розпочинається в тональності d-moll, яка у даному випадку звучить у лірико-елегійній семантичній сфері та поєднанні тонально-гармонічної і натурально-ладової парадигм. Подальші яскраві модуляційні зміни творять барвовий колорит і плинну настроєвість твору. У преамбулі Moderato, recitando (1–3 такти) звучить виразна одноголосна тема, що розпочинається з висхідного поступеневого ходу від терцієвого до квінтового тонів тоніки у другій октаві, останній з яких підкреслений мелізматичним ходом і затриманий пунктиром, через розспіви проходить звуками стійких ступенів та

завершується звуками натуральної доміантної, затриманої *fermata*. Особливістю теми є також наявність орнаментики, котра надає звучанню ще більшої рельєфності. Таким чином, мелодична лінія має яскраві риси сецесійності та орнаментальності. Ця тема обрамлятиме першу частину А (приклад 2.3.7) та здійснювати перехід до другої частини В.

В основній частині *Andantino, anabile* звучить тема А (15 тактів), що характеризується структурною неквадратністю і складається низки послідовностей двотактових фраз. Відсутність сильної долі на початку теми, постійне «нанизування» фраз, синкопованість, орнаментальна підголосковість, наявність мелізматички, синкопований супровід із розкладених акордів у послідовності плагальних зворотів, гра ладовості і класичної тональності, мінору і мажорної субмедіанти (такт 8) створюють ефект нестійкості. Підголосок, що звучить імітаціями до теми, містить декілька альтерованих звуків, які надають звучанню особливого колориту. Тема звучить, ніби позбавлена опори, досягаючи кульмінації у точці «золотого січення», після чого, насичена мелізматикою, спадає донизу, викручуючи орнаментальні фігурації, та зупиняється на доміантовому тоні у натуральному ладу. Описане завершення першого розділу (такти 16–18) віддалено нагадує тематизм преамбули, є його похідним видозміненим варіантом.

Наступний проміжний розділ *Moderato a-moll* побудований на темі, похідній від теми вступу, що виростає з висхідного поступеневого ходу від терцієвого до квінтового тонів тоніки з мелізматичним ходом і пунктиром, яка тепер звучить від пріми в октавному подвоєнні, із окремими підголосками, які створюють «фактурні шати» мелодичній лінії.

Друга частина В – *Con moto, ma non troppo* (віл такту 23-го) – вносить нові барви у звучання п'єси, які наповнюють загальний лірико-елегійний характер поривчастістю, створеною послідовністю коротких мотивів із використанням пунктирного ритму, що асоціюється із прагненням здійснення заповітних мрій (приклад 2.3.8). При цьому мелодична лінія не затримується на стійких ступенях, а навпаки, ніби «оминає» їх, рухаючись хвилеподібно, акцентуючи нестійкі

ступені (наприклад, у тактах 31–32), взаємодіючи з іншими мелодичними лініями, і це створює враження нестійкості, плинності які, у свою чергу, пов'язуються із мрійливістю. Вагому роль у творенні образу відіграє тонально-ладовий колорит: натуральний і гармонічний E-dur з характерним VI пониженим ступенем змінюється однойменним e-moll, паралельним до нього G-dur у гармонічному варіанті – світотінню звучать акорди з енгармонічно рівними «dis» як пріми зм. VII₂ в e-moll та «es» як септіми зм. VII₃ в G-dur (такти 35–36) та ін.

У подальшому розвитку збільшується напруження, стають більш виразними штрихи (поєднання legato, staccato і marcato), від a tempo (con moto) посилюється динаміка, розширюється регістрове охоплення (від B₁ до c⁴), здійснюється дублювання мелодичної лінії в октаву тощо.

Поступове стихання, проведення мелодії в унісон (moderato) зменшує напруження і приводить до репризи основній тональності (Tempo I, Andantino), яка структурно переважає над першою частиною. Перед кодою-обрамленням (Moderato assai) звучить розлогий низхідний пасаж шопенівського типу, який приводить до витриманого, взятого із glissando, субдомінантового співзвуччя та завершальних фрагментів теми у коді. У цілому, архітектоніка твору дає підстави стверджувати про композиційну модуляцію з простої у складну тричастинну форму, що надає художньому цілому ще більшої плинності, а водночас сприяє утвердженню основного образу.

Започаткована Миколою Лисенком арабесково-сецесійна модель у варіанті споглядально-мрійливої екзистенційності, що подається у контексті загального романтичного поривання, віднайшла продовження у XX столітті в композиціях *Віктора Косенка*, *Левка Ревуцького та послідовників*, а також у творчості *Василя Барвінського*, зокрема, у циклах *«П'ять прелюдій»* (1908), *«Пісня. Серенада. Імпровізація»* (1911), *«Бій-Біль-Перемога Любові»* (1915) та ін., в яких вказана тенденція екзистенційності знайшла відображення у поєднанні з імпресіоністичними та символістськими ознаками.

Дослідники творчості Василя Барвінського відзначають такі особистісні риси мистця, як «особлива делікатність, витонченість характеру, мрійність» [126,

с. 232], що стали домінуючими рисами і в композиції. Вказані «витонченість» і «мрійність», на нашу думку, і є психологічними передумовами для творення особливо тонких музичних звучань, у даному випадку – зображення арабесково-сецесійної картинності.

П'ять прелюдій Василя Барвінського, що були написані у празький період життєтворчості мистця (відомо про вісім прелюдій, виданими було п'ять), є першим зверненням в українській музиці до даного жанру. Сповнені впливу мелодизму Фридерика Шопена (до творчості якого долучився, зокрема, через традицію львівської фортепіанної школи учня польського генія Кароля Мікулі), а водночас музики імпресіоністів, ці п'єси демонструють також наслідування традиції чеського наставника Вітезслава Новака, що полягала у синтезі уваги до фольклору із новітніми виразовими засобами.

Прелюдії Василя Барвінського належать до кращих прикладів втілення ліричної сфери у вітчизняній фортепіанній музиці та, за словами Стефанії Павлишин, виявляють «багатство мелодичних ліній у фактурі» [247, с. 8], в яких Любов Кияновська вбачає новаторські риси, які свідчать про «емансипацію від традиційних романтичних, жанрово визначених мелодій» [126, с. 232]. Відтак, у фортепіанних мініатюрах виникають примхливо-мрійливі, витончені та багатолінійні замальовки, які викликають алюзії до арабескової графіки (перші спроби якої були створені Робертом Шуманом і Клодом Дебюссі) та стоять поряд з імпресіоністичними колоритно-просторовими пошуками та елементами символізму – останні проявляються «у знаках, знаменнях, коли життєве чи природне явище набуває значення символу... у багатозначній недомовленості, незакінченості (яскравим свідченням є постлюдії та тип «доспіваних кадансів» Василя Барвінського)» [224, с. 49]).

У мініатюрах на тонкому, ментально-узагальненому рівні втілено особливості українського мелодизму, створено живописно-колористичні піаністичні картини, на чому акцентує Наталія Посікіра-Омельчук [264]. При цьому, як вказує дослідниця, ні празький наставник Вітезслав Новак, ні Василь Барвінський не створювали композицій у примітивно-етнографічному дусі, а

наповнювали народнопісенні традиційні основи модерними прийомами композиторського письма [264, с. 82], які, таким чином, можемо розглядати у контексті європейської неоромантичної музики.

Звернемося до *Першої прелюдії*, яка відкриває цикл, більш детально. Для твору притаманна ладова змінність e-moll – G-dur, його структура – проста тричастинна форма $A + A_1 + A_2$ з кодою A_3 . Як можемо бачити із наведеної схеми, прелюдія має варіаційний тип розвитку, характерний для етнічного музичного мислення, таким чином, можемо трактувати її форму подвійно – як тричастинну та як вільні варіації.

У першій частині A , яка відіграє роль теми варіацій, звучить виразна діатонічна мелодія широкого дихання в розмірі 6/4, яка побудована на характерній етнічній музики секундово-квартовій інтерваліці, а поєднання двох кварт під ряд в одному напрямку створює фонізм типового для музичного модернізму інтервалу септими (приклад 2.3.9). Тема має виражену лінійну природу й викладається в експозиційному, модуляційному періоді повторної будови із двох речень, з розширеним другим реченням (усього 10 тактів). Перше речення, котре складається із трьох мелодичних фраз із затриманими завершеннями, звучить в натуральному e-moll, друге – в G-dur із поверненням в початкову тональність. Паралельні мелодичні лінії рухаються послідовністю секстакордів з октавним дублюванням верхнього голосу, створюючи ефект «стрічкового голосоведення», аж до завершення першого періоду тонічним устоєм e-moll з розвиненими синкопованими підголосками в середніх шарах фактури (такт 9-й) та, врешті, витриманим триоктавним унісоном (такт 10-й).

У другій частині A_1 , яка виконує функцію першої варіації, змінюються метро-римічний, фактурний, структурний чинники, закладені у темі. Розмір 6/4, в якому звучала тема при експонуванні, змінюється на 12/8, що переводить метричну основу у тріольну. Фактура мелодизується, у нижньому прошарку фактури з'являються широкі мелодизовані ходи, що рухаються звуками гармонічних функцій. Поступове ущільнення акордової вертикалі призводить до збільшення напруження і проникливої тихої кульмінації, де застосовуються

полігармонічні і політональні засоби, зокрема, одночасне звучання теми в *e-moll* та гармонічного супроводу по *G-dur*.

Третя частина, яка, відповідно, є другою варіацією, розпочинається із звучання *pp*, яке постійно пришвидшується. Тема викладається у тональності *gis-moll* паралельними секстакордами у середньому прошарку фактури, натомість верхній і нижній складають октавні фігурації за гармонічними функціями. Мелодизація фактури приводить до її раптового ущільнення та появи пульсуючої акордики, котра створює схвильований кульмінаційний фон для октавного звучання теми в активному тонально-гармонічному розвитку. Прелюдія завершується м'якою хоральністю звучання коди у початковому розмірі 6/4.

Друга прелюдія Fis-dur є пастораллю, – жанром, широко розповсюдженим в європейській музиці, витриманою в надзвичайно світлій, яскравій за колоритом тональності із весняно-сонячною семантикою. У розмірі 6/8 на фоні гармонічного супроводу в остінатному ритмі (четвертна з восьмою) звучить тема, мелодична лінія якої розвивається від витриманих квінтових тонів тонічного тризвуку, які обплітаються характерними для етнічних звучань секундово-квартовими арабесками, та рухається до терцієвого тону, до ввідного на фоні домінанти тощо (приклад 2.3.10). При цьому розширюється та урізноманітнюється фігураційність – квартовість розширюється до септیمовості тощо.

Третя прелюдія g-moll вирізняється особливо глибоким перевтіленням національного фольклору, вона є, по суті, стилізованою коломийкою (приклад 2.3.11). Враження про таку жанровість створюється завдяки використанню, по-перше, дорійського ладу, який яскраво демонструється вже у початковій фразі-зерні, що складається з фігураційних обігрувань стійких п'ятого і третього ступенів в октавному подвоєнні без гармонічної підтримки, котрі приводять до акцентованого витриманого тонічного устою; по-друге, таке враження створюють характерні для народної інструментальної музики, як правило, у виконанні троїстих музик, бурдонні квінти в низькому регістрі; по-третє, як

доповнення до вказаних вище ознак, – швидким, притаманним для коломийки, розвитком теми на фоні акордів *staccato* у розмірі 2/4. Водночас, візерунковість у Третій прелюдії, що полягає у постійному повторенні на різних висотах мелодичної формули в обсязі мотиву, перегукується із відповідними взірцями західноєвропейської музики, в яких втілено арабесковість.

У цій прелюдії, як і в інших у циклі, важливим засобом творення образності й динамізації розвитку є тональна драматургія, яка співвідноситься з розділами насичено варіаційністю форми. Так, *g* дорійський, що використовується при експонуванні теми, при її варіаційному показі змінюється на однойменний мажорний відповідник, а перед кодою «підсвічується» модуляціями в *E-dur*, *A♭-dur*, коли коломийкова тема проводиться у низькому регістрі на фоні витриманих акордів, після чого звучання повертається в *G-dur* гармонічний.

У Четвертій прелюдії *b-moll* втілено хоральну, маршову та пісенну жанровість. Звучання цього твору в певних епізодах перегукується з Прелюдією *c-moll* Фридерика Шопена, а також з Сонатою для фортепіано *b-moll* польського попередника. У цій прелюдії не використовується арабесковість, вона втілює іншу образність – від проникливого звучання акордики у високому регістрі до найбільш урочистого проведення хоралу та маршу (приклад 2.3.12).

П'ята прелюдія *c-moll* – приклад втілення окцидентальної бурхливо-схвильованої пізньоромантично-героїчної образності, що має яскраві перегуки із написаним в тій самій тональності Етюдом *op. 10 №12*, написаним, як відгук на польське антиросійське повстання 1930-го року. Хоча твір цілком належить європейській традиції, у ньому можемо вирізнити певні фактурні особливості, що мають орнаментальну природу, представлену у швидкому темпі та відповідній романтично-героїчній образності (приклад 2.3.13). Маємо на увазі постійне повторення семизвучної і двозвучної секундової мелодичних формул. Перша із них оспівує стійкі ступені, при цьому перша шістнадцята на першій долі звучить як пауза, а перша на другу долю створює синкопу, що надає звучанню особливої динамізації. Друга, двозвучна формула, створюється шляхом введення хроматичного допоміжного звуку, взятого стрибком, до

основних тонів, створюючи з попереднім звуком тритон, що також вносить напруження у загальне звучання.

Таким чином, риси арабескової сецесійності по-різному проявляються у чотирьох п'єсах циклу, окрім Четвертої прелюдії b-moll, що проявляється у постійному варіаційному розвитку форми у кожному творі. Подібні вияви можемо укласти у таку, запропоновану нами, *типологію арабесковості*, у витоках якої вбачаємо і паралельні, й перехресні етнічні джерела, і яка характерна не лише для П'яти прелюдій Василя Барвінського, але й низки інших творів фортепіанної музики.

Перший тип – витончені фігураційні лінії по гармонічній схемі у нижньому прошарку фактури, які згодом виростають в арабески широкого дихання, «блукаючи» між партіями лівої і правої рук. Такий тип арабескової сецесійності зустрічається у підході до кульмінації у Першій прелюдії e-moll.

Другий тип – мелодична лінія, що розвивається між витриманими опорними тонами мелодії і твориться поєднанням гармонічної і мелодичної фігурацій, подекуди із додаванням мелізматика. Прикладом є Друга прелюдія Fis-dur.

Третій тип – постійне повторення на різних висотах короткої, в обсязі мотиву, мелодичної формули, яка створює візерункові орнаменти, як у Третій прелюдії g-moll. Цей же тип у типово- окцидентальній П'ятій прелюдії c-moll відображається у семизвучній формулі та у двозвучній секундовій, створеній шляхом введення допоміжного звуку, взятого стрибком, до основних тонів.

Четвертий тип – фрази-перегуки між регістрами, що звучать у багатошаровій фактурі (наприклад, з використанням чотирьох нотних станів у Першій прелюдії e-moll, та переходять у фактуру, типову для пізньо- та неоромантичних екстатичних образів).

П'ятий тип – єдина стрічка всієї гармонічної вертикалі, створена паралельними лініями голосів. Такою фактурою відкривається Перша прелюдія e-moll, де принцип лінійності закладений у початковому викладі теми паралельними секстакордами.

Таким чином, у П'яти прелюдях (1908) Василь Барвінський показує *головні типи арабескової сецесійності*, які отримують розвиток у процесі всієї подальшої творчості композитора та сповна реалізується у творчості сучасників і послідовників – *Нестора Нижанківського, Миколи Колесси Антіна Рудницького, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Романа Сімовича* та ін. У цілому, вони характеризуються витончено-гнучким розвитком мелодичної лінії та створенням візерункової орнаментальності. Описана стилістика, що виникла у контексті загальноєвропейського модерну, промовисто ілюструє творчий відгук на культурну зустріч Заходу і Сходу у фортепіанній музиці перших десятиліть ХХ століття [22].

У цьому контексті вкажемо на думку Лілії Назар-Шевчук, яка трактує яскраві прояви символізму у творах Василя Барвінського як «містичний символізм», вираженням якого є знаки, знамення, вказані вище багатозначні недомовленості й «доспівані каданси», постійні незакінченості, а також відображення певних явищ у символах-кольорах, символах-тональностях, -звучах тощо, у чому авторка вбачає відгомін барокового музичного мислення – бахівського та українського козацького бароко, що сформували необароко композитора [224]. Погоджуючись із музикознавицею, вважаємо за потрібне акцентувати у символізмі Василя Барвінського і більш вагомий, у даному випадку, вплив орієнтально-зумовленого імпресіоністичного музичного мислення, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть набуло особливого значення в модерному мистецтві, зокрема, сформувавши символізм фортепіанних творів Клода Дебюссі, Кароля Шимановського та ряду інших мистців.

Друга сфера арабесковості в українській фортепіанній музиці трансформувалася в етнічному варіанті цієї тенденції, відомому під назвою «*гуцульська сецесія*». Погляд на розвиток музичного мистецтва з відстані часу робить рельєфними тенденції та зумовлені ними явища, що стали «знаковими» для фортепіанної музики перших десятиліть ХХ століття. Для галицької фортепіанної музики надзвичайно вдячною стало міжвоєнне двадцятиліття,

сповнене розвитку західноєвропейських традицій і нових віянь зламу століть, серед яких вирізняється яскраво-колеритне «нове мистецтво» – модерн, що на пост- австро-угорських теренах фігурувало під назвою «сецесія». Як «гуцульська сецесія», це мистецтво представлене у творчості *Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси* та сучасників, й перегукується із малярством та декоративно-ужитковим мистецтвом. Основою творів найчастіше стають в'юнкі рослинні фігури, які зображаються й окремо як видовжені квіти, й у вигляді орнаментів та візерунків, зображення яких відіграє головну виразову роль, а «специфіка експресивного ритму переплетінь ліній безпосередньо взаємодіє із емоційно-символічним змістом» [265, с. 54]. Це викликає аналогії до малярства *Модеста Сосенка, Олени Кульчицької, Петра Холодного, скульптури Люни Дрекслер, Василя Лисика, архітектури Івана Левинського, Василя Нагірного* та інших мистців, у творіннях яких етнічна орнаментальність та арабесковість стали головним формо- і змістотворчим засобом.

Окремі важливі ідеї щодо вказаних явищ знаходимо у працях *Наталії Кашкадамової* [122; 123], *Любові Кияновської* [127; 129; 134], *Олександра Козаренка* [146], *Лілії Назар-Шевчук* [224], *Стефанії Павлишин* [247], *Наталії Посікіри-Омельчук* [264; 265], *Олега Рудницького* [278], *Світлани Салдан* [292] та інших дослідників. Натомість, спроба поглянути на цей феномен з позицій результатів культурної зустрічі зможе увиразнити реалізацію цієї вагомої загальноєвропейської тенденції в українській галицькій музиці та показати актуальність паралельних підходів до аналізу різнонаціональних музичних явищ [22].

Яскраві приклади гуцульської сецесії, а також яскрава зображальність, яка передає *стан певного явища оточуючого світу, що резонує з внутрішнім світом автора*, втілені у таких творах, як *«Українська сюїта» (1915), «Шість мініатюр на українські народні теми» Василя Барвінського*, в якій використано цитату з рапсодії *«Думка-Шумка» Миколи Лисенка; Елегія (1917) Станіслава Людкевича*, створена на основі пісні *«Там, де Чорногора»*, яку композитор подає

крізь призму новаторського погляду у контексті пізноромантичної стилістики (принагідно згадаємо й «Елегію пам'яті Людкевича» для струнних (1979) Євгена Станковича); *Коломийка fis-moll Нестора Нижанківського*, яка побудована на імпровізаційній трансформації гуцульського фольклору; *Фортепіанна соната op. 10 Антіна Рудницького*, в основу тематичного матеріалу якої лягли народні пісні «За світ встали козаченьки» та «Ой видно село», а у фіналі автор подає яскраву джазову рефлексію; *Сюїта «Дрібнички» (1928) Миколи Колесси*, витримана в естетиці модерну, орієнтованій на графічність Обрі Вінсента Бердслі, для якої характерні «лінеаризм мислення, лаконізм фактурних вирішень, відсутність декоративних пишнот, притаманних класичній сецесії» [146, с. 117]; *Сюїта «Картинки Гуцульщини» (1934)*, в якій втілено яскраві риси галицької сецесії у вигляді розвиненої орнаментальності графічної природи, що перегукується зі східною арабесковістю та ієрогліфічністю; *Сонатина (1939)*, частини якої мають назви «Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища», в якій дослідники вбачають яскраві перегуки зі стилістикою Равеля, алюзії до елементів музичної мови Моцарта з елементами рококо, а також «натяки на Шопена» [335, с. 165]; *Перша соната (1932) Романа Сімовича*, в якій також відчувуються алюзії до музики Моріса Равеля, а саме – у виборі принципів трансформації мелодичного матеріалу, в способах гармонізації, котрі «відсторонювали романтичну антиномічність суб'єкт-об'єкт, переводячи у постсимволістську споглядальність» [335, с. 146]; п'єса *«Гомін Верховини» Анатолія Кос-Анатольського*, в якій у контексті вираженої елегійно-філософської настроєвості «яскраво проявилася сецесійна специфіка музичних ліній, яка виражається у гнучких фігураційних фактурних переливах, що часто застосовуються композитором під час цезурного поділу фраз коломийкового матеріалу» [265, с. 144]; *фортепіанний цикл «В Карпатах» (1959) Мирослава Скорика*, що перегукується із такими творами мистця, як «Гуцульський триптих», «Карпатський концерт» для оркестру та іншими, де фольклорні лексеми поєднуються із виразними джазовими рефлексіями та новаторськими композиційними знахідками, колористичною тембральністю і рефлексивно-

споглядальним ставленням до звуку; *цикли «Три п'єси на тему лемківських народних пісень» (1960), «Закарпатські новелети» (1966), «Яворівські іграшки» (1980), «Шість візерунків» (1986), «Калейдоскоп настроїв» (1996) Богдани Фільци*, в яких передано етнічну образність засобами витонченого звукопису, багатой орнаментальності, графічності ламаних ліній, а подекуди – і «пуантилістичними вкрапленнями» з окремими елементами серійності (див.: [265, с. 158–160]), *цикл «Писанки» (1982–1989) Олександра Козаренка*, який проаналізований у наступному розділі представленої дисертації, та великий ряд інших творів.

Таким чином, розвиток орієнтальних тенденцій в європейській музиці має давні витoki, цей процес пов'язаний із їхнім проникненням у західну традицію відбувалося через середньовічну та ренесансну християнську музику, що, водночас, сфокусувала впливи юдейства та візантійства на формування європейської культури. Серед перших спроб показу фантазійного екзотизму як семантичного і стилістичного маркера «Іншого», що були привнесені через ренесансні пісні і театр – опера «Китайська принцеса» (1729) Луї Огюстена де Ріше, опера-балет «Галантні Індії» (1735) та опера «Зороастр» (1749) та Жана-Філіппа Рамо та ряд ін. Ця тенденція отримала епізодичне втілення у музиці класиків та яскраво проявилася у романтиків, на творчість яких мала великий вплив збірка поезій Йоганна Гете «Західно-східний диван», в якій однією із ключових ідей стало відкриття для окцидентального світу лірики Гафіза, у композиціях модерністів та авангардистів, прикладами чого є «Арабески» і «Східні картини» Роберта Шумана, «Арабески» і «Бергамаська сюїта» Клода Дебюссі, «Пісні Мадагаскару» Моріса Равеля, опера «Соловей» Ігоря Стравінського, чуттєвий естетизм творів Кароля Шимановського, експерименти Джона Кейджа та ряд ін. паралельною тенденцією стало використання ритмоінтонаційних і жанрових моделей фламенко як символу іберійського пограниччя, яке досягнуло апогею у фортепіанній музиці представників іспанського Ренасим'єнто Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї та отримало потужний відгомін протягом всього ХХ століття.

У цілому, на світоглядному рівні взаємопереплетення усталених тенденцій і нових стилістичних рішень створили рефлексивність у Клода Дебюссі, лірично-медитативний екстатизм у Кароля Шимановського, натуралізм в Олів'є Мессіана, відгуки даосизму і дзен-буддизму у Джона Кейджа та ін.

В українській фортепіанній музиці трансформація орієнту була здійснена під впливом дії тенденцій екзотизування, арабесковості, рефлексивності та/або медитативності, за якими, на нашу думку, і визначаються три головні моделі – орієнтально-образна, арабесково-сецесійна та рефлексивно-медитативна. Проведене дослідження показало природність «східної» рефлексивності для української ментальної картини, одним із головних архетипів якої є «софійне серце» (Вікторія Драганчук-Кашаюк [84]) та виявляється в обґрунтованому у дослідженні мамаївському типі самозаглиблення, а також трактування як «Свого» окремих орієнтальних Імаго, насамперед, Кримського та Степового, що втілено у низці творів українських композиторів.

Орієнтально-образна модель культурної зустрічі, приклади якої у західноєвропейській фортепіанній музиці – це проаналізовані у дослідженні цикли «Східні картини» оп. 66 (1848) Роберта Шумана, в яких показано приклад глибокої рефлексивності, поданої крізь призму «евсебіївської» лірики, «Маски» оп. 34 (1915–1916) Кароля Шимановського, що є прикладом музичного символізму, витонченого екзотизму, імпресіоністичної стилістики, основаної на пошуку барви звучання, сецесійності із вишуканим лінійним письмом, з яскравими алюзіями до арабської («Шехеразада») й іберомавританської («Серенада Дон-Жуана») культур.

В українській музиці у добу модернізму вказані риси яскраво проявилися у циклах «Біль – бій, перемога Любові» Василя Барвінського, «Порцелянові чашки» Всеволода П. Задерацького, «Відображення» Бориса Лятошинського, сюїтах «Кримські ескізи» Сергія Борткевича, «Дрібнички» Миколи Колесси та ін. Наприклад, у сюїті Борткевича прояви орієнтального типу мислення виявляються у колористичному показі таємничої ущелини («Скелі Уч-Кош»), вражають витонченістю мелодизму в шатах арабескової фактури та свіжим

колоритом гармонічних співставлень («Морський каприс»), «примхливістю» мелодизму та східним колоритом натуральної етнічної ладовості («Орієнтальна ідилія»), барвах гармонічних послідовностях та фонізмом обертонових звучань («Хаос»). У фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького риси орієнтального типу мислення із характерними рефлексивністю, арабесковістю, екстатичністю передані у тонкому звукописі циклів «Зошит мініатюр» («Потаємне», «Хмари») (1929), «Порцелянові чашки» (1930), «Східний альбом» (1940), «Легенди» (1944), п'єси «Срібна злива» (1948) та інших творах композитора. У циклі «Порцелянові чашки» результати культурної зустрічі проявляються як на узагальненому рівні, так і в тематизмі й будові п'єс, побудованих на принципі орнаментальності, причому постійне повторення орнаменту створює ефект медитативності, що також є ознакою «східного» мислення, яке проникає в європейську музику на рівні діалогу культур.

Орієнтально-образна модель проявилася у джазовості (П'ять джазових п'єс для фортепіано з оркестром Мирослава Скорики та ін.), у зверненні до пограничних, зокрема, іберо-мавританської, культур тощо.

Багатий вияв отримала в українській музиці арабесково-сецесійна модель культурної зустрічі окциденту та орієнту, що має витoki в багатих орнаментальності і мелізматичності творів французьких клавесиністів, зокрема, п'єси з вираженою звукозображальністю («Спів птахів» Клемана Жаннекена, «Доброзичливі зозулі» Франсуа Куперена, «Зозуля» Франсуа Дакена, «Щебетання» Жана Фрасуа Дандріє та ряд ін.).

Розвиток власне арабесковості пов'язаний із романтично-імпресіоністичною сферою вираження – це Арабеска ор. 18 Роберта Шумана, в якій започатковуються нові принципи фактури, цикл «Арабески» ор. 66 Клода Дебюссі, в якій увиразнено різні види фігурацій, які склали передумови для подальшого розвитку арабесковості-сецесійності у модерністичній європейській фортепіанній музиці, п'єса з витонченою візерунковістю «Мрій» ор. 13 Миколи Лисенка. Започаткована Лисенком арабесково-сецесійна модель у варіанті споглядально-мрійливої екзистенційності віднайшла продовження у ХХ столітті

в композиціях Віктора Косенка, Левка Ревуцького та послідовників, а також у творчості Василя Барвінського («П'ять прелюдій») та ін.

Унікальним феноменом української музики є галицька сецесія, втілена у творчості Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Станіслава Людкевича, Антіна Рудницького, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Романа Сімовича, в яких тенденція екзистенційності знайшла відображення у поєднанні з імпресіоністичними та символістськими ознаками, в аналогії до малярства Модеста Сосенка, Олени Кульчицької, Петра Холодного, скульптури Люни Дрекслер, Василя Лисика, архітектури Івана Левинського, Василя Нагірного та ін., що справило вагомий вплив на подальший розвиток українського мистецтва.

РОЗДІЛ 3. РЕФЛЕКСИВНО-МЕДИТАТИВНА МОДЕЛЬ ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ

3.1. Рефлексивно-медитативні стани музичної свідомості та їх відображення у творчості

Інший спосіб відображення рис орієнту в західноєвропейському музичному мисленні застосовано у *рефлексивно-медитативній моделі культурної зустрічі*, яку розглянемо у представленому розділі.

Академічне музичне мистецтво західної традиції є однією із площин, в якій на тонкому, чуттєвому рівні відображаються нюанси «східного» світогляду, насамперед такі, як самозаглибленість, рефлексивність. Це не тільки надає музичному звучанню розмаїтих барв, а й сприяє пошуку нових шляхів розвитку та виробляє у реципієнта «західної» культури особливе, на підсвідомому рівні, розуміння «Себе» у контексті подібності до «Іншого».

Вказане явище із сучасних музикознавчих позицій обґрунтоване у дослідженні Людмили Шаповалової «Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості» [346]. Запропоновану концепцію авторка називає «зацікавленим “метафізичним дзеркалом”» і крізь призму такого «дзеркала» показує структурно-семантичний інваріант рефлексивного образу *homo cognitio*, а через нього, у свою чергу, – «цінність музики як аналога людини» [346, с. 2].

Дослідниця диференціює рефлексію як текст культури, як структуровану систему значень, які подаються в ієрархії «від інтонеми, найменшої одиниці мовленнєвої форми висловлювання до музичної драматургії та стилю (аж до найвищої функції онтодіалога – Богоспівкування)» [346, с. 24]. Рефлексія, на думку авторки, повинна переживатися та усвідомлюватися як «інтонаційна форма психічного ототожнення образу автора (Я-образу) та ліричного суб'єкта музики (Я = Я)» [346, с. 21], при цьому у процесі виконання музики повинне виникати певне герменевтичне коло, в якому знаходяться свідомості автора та

виконавця, а при сприйнятті твору повинне відбуватися «онтологічне розщеплення світосприйняття на об'єктивний та суб'єктивний плани: на “світ-Я” та “світ не-Я”» [346, с. 21].

Описані Людмилою Шаповаловою сутність і принципи функціонування рефлексивної свідомості надзвичайним чином споріднені з філософсько-світоглядними характеристиками і психологічними установками, притаманними для східної сакральної ментальності, яка формує властивості музичної та інших типів ментальності. Споглядальність та інтровертна зануреність у власне «Я», а також його усвідомлення в оточуючому континуумі, яскраво перегукується з будистською, індуїстською та іншими орієнтальними філософсько-релігійними доктринами, в яких акцентовано виражене прагнення духовного росту та крізь призму яких інакше сприймається *концепт «часу»*, що впливає на специфіку музичного висловлювання.

Інша грань, котра маркується у визначеній у представленому дослідженні рефлексивно-медитативній моделі – медитативність. Вказане явище сповна реалізується у симфонічному жанрі, із чим пов'язана поява тембрового, фактурно-образного та сонорно-тонового (Авет Тертерян), модально-гомофонного (Арво Пярт), споглядально-дієвого (Гія Канчелі) і, власне, медитативного (Валентин Сильвестров) типів симфонізму, які вирізняє Олена Берегова [14, с. 156]. Водночас, ці тенденції притаманні й камерній музиці, що розглянемо нижче на прикладі фортепіанних композицій, в яких відкриваються шляхи осягнення буття крізь призму нової музичної реальності.

У цьому контексті важливо зауважити, що філософія медитативності має не тільки східні, але й західні витоки. Маємо на увазі давні окцидентальні цивілізації, насамперед, античну з її піфагорівської та платонівською філософськими доктринами, наріжні ідеї яких пов'язані з глибинною споглядальністю, медитативністю у процесі діалогів та ін. Маємо на увазі ідею числа у Піфагора як основу гармонії в макро- і мікро- космосах, ідеї гармонії душі і тіла, ідей Добра й Справедливості у Платона, які ставилися в основу для виховання моральної і психічної чистоти особистості у праці «Держава» [253],

та ін. Це також первісна християнська медитативність, покликана до пізнання Бога, і пізніші сакральні і творчі, насамперед, поетичні практики.

Головною рисою рефлексивно-медитативної моделі культурної зустрічі в музиці є зосередженість на звуці або звуковому комплексі, сонорність, домінування фонічного мислення, а також, як інший можливий варіант, – постійна повторюваність звукових структур, що уводить у відповідний медитативний стан. У фортепіанній музиці вказана модель, що знаковим чином відображає результат культурної зустрічі Заходу і Сходу, а також відповідних засобів музичної мови, втілена у низці творів Олів'є Мессіна, зокрема, в таких як «Три маленьких літургій Божественної присутності» для хору та оркестру (1944), Чотири симфонічні медитації «Вознесіння» (1933), Дев'ять медитацій для органу «Різдво Господнє» (1935), «Медитації на Містерію Святої Трійці» та ін. Ідеї орієнтальної та пограничних світоглядних картин, зокрема, характерних для Індії, Японії, Латинської Америки, втілено в симфонії «Турангаліла» (1948). Яскрава звукозображальність, що перегукується з відповідною східною музично-орнітологічною традицією – у семи зошитах «Каталогу птахів» для фортепіано, ударних і духових (1958) та ін.

Знаковим у спадщині мистця, з точки зору задекларованої теми, є **цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»** (1944) **Олів'є Мессіана**, створений для піаністки Івонни Ларіо – учениці і дружини композитора. У кожному із двадцяти «...поглядів на немовля Ісуса» звучать медитації на теми католицького богослов'я, забарвлені в різні емоційні тони – від строгого до умироствореного та радісного. Частини мають назви, які вказують на головних персоналій та подієвості християнського канону – «Погляд Отця» (№ 1), «Погляд Богородиці» (№ 4), «Погляд Христа» (№ 7), «Погляд янголів» (№ 14), «Погляд пророків, пастухів та волхвів» (№ 16), «Перше причастя Богородиці» (№ 11), «Ним все створено» (№ 6) та інші, а також такі, в яких відображена *рефлексія* автора на головні релігійні ідеї – «Всемогутнє слово» (№ 12), «Поцілунок немовля Ісуса» (№ 15) та ін. У програмних назвах третьої групи п'єс найбільш яскраво увиразнено наявність орієнтального первня у концепції сакральності – це

«Погляд Духу радості» (№ 10), «Погляд Тиші» (№ 17), «Погляд Зорі» (№ 2), «Я сплю, але моє серце все бачить» (№ 19) та завершальний твір «Погляд церкви Любові» (№ 20). У цілому, образно-семантична палітра розвивається від найніжнішої лірики, пов'язаної з образом Діви Марії, до екзальтованої екстатичності у вираженні сакральних відчуттів.

Водночас, п'єси циклу мають лейттематичні зв'язки, які обумовлює Олів'є Мессіан у передмові до видання. Перша із таких тем – це акордова тема Бога, сформована із фігури, що включає тріоль та дві четвертні, де в мелодії звучить висхідний терцієвий хід «*ais – cis*» із підкресленою вершиною (приклад 3.1.1). Друга тема – хреста, що перегукується із відповідною музично-риторичною фігурою, яка розвивається хроматично в обрисах зменшеної квінти «*a – es¹*», містить висхідний стрибок на збільшену кварту та завершується витриманим тоном «*es¹*» (приклад 3.1.2), у цій мелодичній фігурі композитор вбачав аналогії із зіркою – близьким до хреста явищем, вважав її і темою зірки, оскільки, як писав автор у передмові, зірка «відкриває» земний шлях Ісуса, а хрест є його останнім символом. Третя із маркованих Мессіаном тем – акорду (єднання), котра символізується акордовими комплексами, складеними із квартових, септімівих, нонових та інших співзвуч – «*b – es – gis¹ – cis¹*», «*e – a – gis¹ – ais²*» та ін., що подаються у різноманітних ритмічних, тембрових, фактурних та інших трансформаціях (приклад 3.1.3) (див.: [412]).

Результати культурної зустрічі яскраво проявляються у виражальних рисах музики «Двадцяти поглядів...», теоретичні засади яких описані у працях композитора «Техніка моєї музичної мови» (1944) і «Трактат про ритм» (1948). Це безконфліктність, використання повільних темпів, що викликає відчуття статичності, часте використання високого регістру, яким ілюструються небесні образи, а аткож співставлення регістрів, яке дає відчуття безкінечного простору, переважання квартово-секундової інтерваліки, яка має витоки в етнічному музичному мисленні, багата, розмаїта ритміка, розвинена фактура, яскрава звукозображальність, як, наприклад, змалювання ангелів тощо (у прикладі 3.1.4 – вказані риси у двадцятій п'єсі «Погляд церкви Любові»).

Узагальнюючи, можемо ствердити, що інструмент трактується Олів'є Мессіаном, як величезний Всесвіт, що відображає рефлексивно-медитативні та екстатичні стани людини.

Орієнтальні світоглядні риси яскраво марковані у творчості італійського авангардиста *Джачінто Шельсі*, захопленого східними та давніми культурами, у тому числі – санскриту, майя, єгипетської та іншими, будучи під враженнями від подорожей країнами Африки та Азії. Композитор апелював до трактування композиції як духовного процесу (як відомо, у повоєнні роки слухання звуку стало вагомим терапевтичним засобом для мистця), – це передбачає інтуїтивне пізнання та вслуховування у звук як у самодостатнє явище в сонористично-пуантилістично-мінімалістичному дусі, трактуванні окремого тону як сферичного явища, до медитування на тембральному аспекті звучання з поверхневими коливаннями тембру в рамках тонких проявів мікрохроматики та мікротональних інтонацій із застосуванням витонченого оркестрування. У такому музично-світоглядному баченні створені композиції «Quattro Pezzi Su Una Nota Sola» («Чотири п'єси, кожна на одній ноті») (1959) для камерного оркестру, «Hurqualia» (1960), «Aion» (1961) «Hymnos» «1963», «Manknogan» (1976), символічне для життєтворчості мистця «Прощання» (1978–1988) [374] та ряд ін.

Пошуки, здійснені Джачінто Шельсі, на нашу думку, можна трактувати з позицій концепції *емансипації* звуку Ніни Герасимової-Персидської [50], в якій музично-вібраційне явище, в якому посилюється його тембрально-спектральна сутність.

Рефлексивно-медитативна модель яскраво представлена у дзен-буддистських музичних експериментах *Джона Кейджа*, у тому числі із препарованим фортепіано. Працюючи у низці напрямків – від сонористики до алеаторики, мистецтва «навколишнього середовища» і хеппенінгу, композитор активно звертається до відображення орієнтальної – буддистської та конфуціанської езотерики, зокрема, за мотивами, втіленими у відомій «Книзі перемін».

Дослідники відзначають, що релігійно-філософська система дзен-буддизму у світогляді й творчості композитора отримала «своєрідне віддзеркалення й перевтілення. Однією з її основ є усвідомлення нетривкості, мінливості й релятивізму світу» [63]. У концепції *Концерту для фортепіано з оркестром* (1957–1958) дослідники відзначають чотири «шляхетні істини системи», пов'язаними зі стражданнями та мінливістю, «екстраполяція... [яких] на творчість композитора (і деяких його послідовників) закономірно викликає у пам'яті техніку алеаторики, в якій принципи випадковості, непередбачуваності та мінливості є засадничими» [63].

Слухання себе як рефлексивний акт перегукується з ідеєю знаменитої п'єси Джона Кейджа «4' 33» (1952), якою автор змушує вслуховуватися у тишу, у звуки, які виникають спонтанно як в оточуючому просторі, так і в середині себе (приклад 3.1.5).

У цілому, рефлексивно-медитативна сутність творчості Джона Кейджа яскраво ілюструється тими ідеями, які висунув сам мистець стосовно процесу композиторської творчості у 1958 році (як наголошує Володимир Грабовський, розмірковуючи про життєтворчість Кейджа, – за рік до появи «Відкритого твору» Умберто Еко), які були виголошені під час доповіді «The Future of Music. Credo» з ідеєю розширення звукової матерії, що автор вважав неминучим процесом. Зокрема, це стосується чуттєвого підпорядкування своєму «Его», поринання углиб свого «Я» із прирівнюванням власних задумів до сну, творення на рівні колективної підсвідомості та у стані «глибокого сну» відповідно до традиційної індуської мисленнєвої практики [63] та ін.

Описаний підхід до композиторської творчості був реалізований і у творчості ряду мистців наступних поколінь, які могли не бути «прямими» послідовниками Джона Кейджа, але рухалися описаними напрямками. Так, одним із композиторів, у творчості якого надзвичайно розвиненою виявилася рефлексивно-медитативна модель звучання, став *Арво Пярт*. У творах майстра, передусім хорових, вокально-симфонічних і камерних, зреалізована християнська семантика, показана у контексті православного «sacra art». Попри

однозначні витoki філософії музики Арво Пярта у православній ідентичності, глибинна рефлексивність і медитативність мінімалістичних звучань музики мистця перегукується з типовою східною медитативністю, яка також має сакральні корені. «Мені довелося ніжно витягти цю музику з тиші і порожнечі», – сказав Арво Пярт [36], і ці слова можуть характеризувати орієнтальну світоглядність, напевно, ще більше, ніж христинську окцидентальну. Таким чином, сама філософія музики Арво Пярта є звучить як приклад реалізації культурної зустрічі окциденту та орієнту.

У подальшому розвитку музичної культури яскраві прояви орієнтально-образної моделі були представлені у творчості американського майстра *Алана Говганеса* [367], котрий тривалий час вивчав «екзотичні» культури, у тому числі на Гавайях та ін., медитативні практики, характерні для світоглядності країн Сходу – індійські, корейські, японські тощо. У результаті, мистець створив взірці «музичної екзотики» та орієнтально-рецептивної та медитативної музики, зокрема, у фортепіанних творах «Містична флейта» op. 22 (1937), Дванадцять американських народних пісень op. 43 (1943) та ряді інших. Особлива, з точки зору відображення результатів культурної зустрічі з орієнтом, програмність і відповідна виражальність притаманні фортепіанним сюїті «Shalimar» (1950–1951), назва якої у перекладі із санскриту означає легенду про пристрасне кохання, сонаті «Vardo» op. 192 (1959) – цей тибетсько-буддистський термін, а також його санскритський відповідник «антарабхава», означають проміжні, пограничні стани свідомості, які виникають між різними явищами – життя і смерті, бадьорості і сну або медитативної концентрації та ін.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століть вказана модель культурної зустрічі яскраво проявилася також у медитативних епізодах симфонічної музики Гражини Бацевіч, Гії Канчелі, Євгена Станковича, Кшиштофа Пендерецького, Альфреда Шнітке, Авета Тертеряна, в експериментах «Ланцюгів» Вітольда Лютославського, електронних імітаціях вібраційної музики Всесвіту Карлгайнца Штокгаузена та композиторській творчості багатьох інших мистців.

3.2. Рефлексивно-медитативне мислення в українській фортепіанній музиці

Українська музика, як складова академічної культури західної традиції, поряд з окцидентним, увібрала у себе риси орієнтального типу мислення. Серед його різноманітних ознак – рефлексивність і медитативність. Ця проблема має змістові «виходи» на ряд наукових ідей, що опрацьовуються в українському музикознавстві. Серед найбільш важливих, з цієї точки, зору, бачимо концепції діалогічності Олександри Самойленко [293] та рефлексивності Людмили Шаповалової [347; 348], оскільки трактуємо їх як «знаки» інтровертного та екстравертного типів мислення.

Рефлексивність сповна проявилася у модерному та постмодерному українському мистецтві, у цілому, та у фортепіанній музиці – зокрема. Спробуємо обґрунтувати основні риси рефлексивної моделі світосприйняття на прикладі циклу «Відображення» фундатора національного музичного модернізму *Бориса Лятошинського*, п'єси якого перегукуються із низкою імпресіоністично-символістських творів Клода Дебюссі, Моріса Равеля, а також Кароля Шимановського – «Масками», створеними під впливом улюбленої композитором східної культури, «Метопами», написаними під враженням від античної образності та «Міфами» для скрипки і фортепіано», на що вказує Ольга Стрілецька у контексті дослідження впливу концепту індивідуального стилю польського майстра на Бориса Лятошинського [315].

У циклі «Відображення» оп.16 (1925), за словами дослідників, на українському національному ґрунті започатковано «новий тип музичного висловлювання, який належить до експресіоністичного стилю – символічного, завуальованого, далекого від романтичної відкритості, щирості, безпосередності» [281, с. 26], водночас кожна п'єса демонструє власну альянцію на інший стиль [257], а цикл у цілому є надзвичайно новаторським – «неймовірно пафосний, водночас, прагматичний та урбаністичний. Цей твір не вкладається в уже існуючі рамки та уявлення про музику» [257, с. 276]. Композитор

«кристалізує... найновіші та найяскравіші риси модерністської культури, чим торує нові шляхи розвитку українського мистецтва, позначені здобутками найвищого естетичного та професійного рівня» [283, с. 120]. У результаті застосування символу у назві опусу виявляється його відкритість для потенційних інтерпретацій, що свідчить про модерністську поетику відкритого твору [230] та домінування символістського типу мислення [273] у творчості мистця [28].

Дослідники відзначають, що цей фортепіанний цикл написаний практично одночасно із вокальним циклом на вірші давніх китайських поетів, в якому, на думку Ігоря Савчука, котрий вбачає між цими опусами яскраві семантико-стилістичні перегуки, здійснено «міфологізування на тему Сходу – як інтерпретацію чогось нереального, ефемерного, забороненого, солодкого тощо... він – дитя свого часу, і, звісно, таке популярне у «Срібному віці» слов'янського мистецтва марево про Схід і, зокрема, Китай, не могли не привабити й Б.[ориса] Лятошинського» [288, с. 31]. Подібне міфологізування, саморефлексії та, подекуди, східне міфологізування, відчутні і в п'єсах циклу «Відображення», що розглянемо нижче.

Сім п'єс циклу, що постають перед слухачем, як (за словами Маріанни Копиці) «емоційно-психологічні замальовки дійсності» [153], є психологізованими нарисами, об'єднаними цілісною концептуальністю, в якій вбачаємо філософську рефлексію внутрішнього світу сучасного героя, зануреного у власну рефлексію, – як спосіб відходу від реалій трагічної дійсності, яка переходить у музику, що стає аналогом «*homo cognitio* (через *Я*-образ автора)» [346].

Аналіз циклу показав, що у першій п'єсі в характері *Maestoso e con fermezza*, що розпочинається гостро-дисонантним співзвуччям в діапазоні збільшеної нони і яка є концептуальним синтезом акордики (у 12-ти тоновій системі) усього твору, виражено бурхливу реакцію на жорстку реальність, відкрито-плакатний протест проти дійсності (*marcatissimo*). Написана в одночастинній формі (період із двох речень), перша п'єса задає тон усьому

циклу, у ній звучить «тема-теза» [153, с. 75] циклу. Таке враження створюється завдяки використанню гострої акордики, як, наприклад, «b–d–a–cis», тон для розвитку якої задає тріольна фігура із подвійним пунктиром, що набуває значення ритмоінтонаційної лексики (приклад 3.2.1). У її сприйнятті сконцентроване передчуття трагічного ХХ століття, що постає як глибинне пізнання буття.

Протестний характер *Maestoso* і відтіняє, і підкреслює просвітленість другої п'єси з ремаркою *Velutato assai*, де «злітаючими» квартами у легкій тріольності з вишуканою синкопованістю передано внутрішню гармонію і красу, якої прагне мистець. Це «Відображення» написане у простій тричастинній формі зі скороченою репризою, у крайніх частинах якої метрична плинність та секундово-квартово-септیمові інтонації створюють ефект рефлексивності, що набуває кульмінаційного вираження у середньому розділі (*legatissimo sempre*), сповненому типово-орієнтального споглядання (приклад 3.2.2). Воно створюється проникливо-ліричною, «прозорою» темою у високому регістрі, що якої виникає підголосок у середньому регістрі, що звучать дуєтом на фоні легкого тріольного коливання переважно секундових утворень.

У третій п'єсі *Tempestoso* знову виражається протестність, яка постає як внутрішня реакція героя на зовнішній світ з його викликами, його емоційне переживання дійсності. Для створення особливої експресії викладу на перший план виходить семантика знакових лексем композитора у контексті дванадцятитонової діатонічності. На фоні злітаючих пасажів у низькому регістрі, активність яких підсилюється використанням секстолей, що рухаються поміж опорними тонами великого мажорного септакорду, – звучать акцентовані вигуки «des¹», які є імпульсом секундово-квінтової інтонаційної фігури що постійно «тягнеться» у розширенні до великої септими і надається до активного розвитку шляхом фактурного нашарування та посилення динамічної експресії (приклад 3.2.3).

Контрастом до загального характеру третьої п'єси є лірико-арабескова тема у другій частині форми, що розпочинається із двох секундових інтонацій –

«d²-cis²», «gis²-a²» та розвивається у звивистих мелодичних лініях (приклад 3.2.4), що виглядає як алюзія на типово-орієнтальні сецесійні теми, розповсюджені у творчості Клода Дебюссі, Кароля Шимановського, Василя Барвінського та інших мистців.

Четверта п'єса – *Disperato e lugubre* – виражає трагізм як основний емоційно-семантичний ракурс модернізму. Похмуро-експресивна самозаглибленість виражається шляхом використання напружених мелодичних ходів (як, наприклад, початкова збільшена квінта) та складних дисонантних полігармонічних комплексів, переважно у низькому та середньому регістрах, «неупорядкованих» фігурацій в басу, гострою пунктирністю тощо (приклад 3.2.5).

П'ята п'єса з ремаркою *Come di lontananza* є рефлексивно-медитативним центром циклу, в якій автор найбільш тонко передає власні глибинні відчуття, на які споглядає, як вказано вище, «ніби здалеку». Удавана «позаритмічність», використання крайніх регістрів при переважанні високого, витончена лінеарність, широка інтерваліка та слухання фонізму витриманих звуків – усі ці засоби створюють ефект проникливої споглядальності та тонкої рафінованості (приклад 3.2.6).

У шостій п'єсі, що позначена *Ironicamente, misurato assai*, виражається скерцозно-скептичне ставлення до дійсності. Зерном тематизму є низхідна велика септіма у мелодичному варіанті, дисонантність якої посилена гармонією великого мінорного квінтсекстакорду та полігармонічного утворення в басу у гостро-ритмічному оформленні (приклад 3.2.7). Твір сприймається як болісне відреагування на реалії буття.

Фінал *Con agitazione* у просвітленому ракурсі синтезує тематизм усього циклу, оскільки тут послідовно знаходять розвиток інтонаційні елементи з різних його п'єс. Таким чином, здійснюється змістовий підсумок опусу, де проявилися і трагічні, і споглядальні відреагування на оточуючий світ у світі внутрішньому. Переважання високого регістру, чергування блукаючої лінеарності і токатності, схвильована тріольність і фактурна насиченість – усі ці засоби передають різні

грані переживання (приклад 3.2.8).

Таким чином, аналіз проявів рефлексивної моделі культурної зустрічі у циклі «Відображення» Бориса Лятошинського показав, що вказаний опус демонструє різноманітні вияви гостро-індивідуального внутрішнього відреагування на жорсткі умови зовнішньої дійсності, втіленого крізь призму особливо тонкого, загостреного світовідчуття, індивідуалізації та інтелектуалізації світосприйняття. При цьому певні п'єси символізують зовнішній світ з його жорсткими законами та болісну, бухливу реакцію мистця, в інших здійснено «відхід» у глибину власного Я. Такий світоглядний підхід зумовив творення нового семантичного і лексичного тезаурусу, для якого характерні такі риси, як емансипація дисонансів із вслуховуванням у септимоно-секундові співзвуччя, у звучання акордових нагромаджень у крайніх регістрах, гра квартовою інтервалікою, вихід за межі тональності та інші, як концепти нового музичного мовлення. При цьому чітко зберігається установка на рефлексивність як спосіб відреагування глибинного, часто болісного, але все ж, завжди тонкого індивідуального «Я» на оточуючу реальність [28].

Творчість Бориса Лятошинського, яка стала «каноном модернізму» в українській музиці (Мирослава Новакович [230]), справила вплив на мислення великої плеяди учнів мистця – *композиторів-шістдесятників, у тому числі, відобразилася у прагненні до медитативності як провідної риси «тихої», «метафоричної» музики Валентина Сильвестрова, рефлексивності окремих опусів Лесі Дичко та Івана Карабиця (як, наприклад, деякі п'єси із циклу Прелюдій для фортепіано), в особливо відображеному погляді на світ Леоніда Грабовського (Медитація і патетичний речитатив для струнного оркестру (1972) та ін.), в екзистенціальних пошуках Володимира Загорцева, Валерія Польового та ін.*

Медитативність як «тиха музика» та «метафорична музика» – домінуюча тенденція у творчості одного із найвідоміших випускників класу Бориса Лятошинського у Київській консерваторії – Валентина Сильвестрова. Пройшовши етап «київського авангарду», мистець занурюється у стани

рефлексивності, крізь призму якої відображає оточуючий світ і власне розуміння високої етики людини та національної спільноти.

Тиша як звучання музики є головною особливістю зрілої творчості Валентина Сильвестрова, – так з'явився вокальний цикл для баритона і фортепіано «Тихі пісні» (1974–1984) та низка інших творів [218]. Познайомившись із циклом, Адальберто Майнарді висловився наступним чином: «У них відбувається безнастанна, потаємна бесіда людини зі світом, культури – з природою: “Я до тебе літатиму / З хмари на розмову. / На розмову тихосумну...” (словами Шевченка) й алегорично порівняв «Тихі пісні» «метафорою мовчання», «...безмовності» [75, с.vii–viii], яку потрібно «чути», до якої варто постійно «дослуховуватися».

Споглядальністю, постлюдійністю, тихою звучністю, в якій чути окремий звук, барву вертикального комплексу та розвиток лінерності, вирізняються більшість творів композитора. Вже у 1972 році автор написав твір «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру, в якому у контексті алеаторики і сонористики втілено нову тенденцію творчості мистця.

Одним із найбільш знакових серед творів мистця є «Тиха музика» для струнного оркестру (2002), котра здійснила вагомий вплив на подальше формування стилістики української композиторської школи: «Можна сказати, його творчість дала початок якщо не течії, то принаймні феномену тихої медитативної споглядальності у вітчизняній музиці. За цією ознакою спорідненою можна назвати творчість, до прикладу, Святослава Луньова, Вікторії Польової та – з композиторів молодшої генерації – Максима Шалигіна» [225], – стверджується у статті з промовистою назвою «Валентин Сильвестров: перевідкриття “тихої музики”». Традиція «тихого симфонізму», на думку Олени Зінкевич, виходить із відомого Adagio Густава Малера. Дослідниця вказує на роботу на рівні мікро- інтонацій, динаміки тощо [101]. На нашу думку, цю лінію варто проводити крізь творчість таких мистців, як вірменський композитор Авет Тертерян, естонський мистець Арво Пярт та ін.

У процесі дослідження приходимо до висновку, що вказана особливість –

«тихі звучання» – зумовлена особливою рефлексивно-медитативною сутністю музики, що виводить на рівень традиційних «східних» медитацій. Як приклад – «Псалми Шевченкові», які автор трактує як молитовні співи, та які звучать у тихому спокої, «Прощай, світе, прощай, земле» – № 5 з вокального циклу «Тихі пісні» та ін. Це також Диптих для хору на слова Тараса Шевченка, який Валентин Сильвестров називає «два заповіді: божественний і людський» [337], адже частинами Диптиху є канонічна християнська молитва «Отче наш» і «Заповіт» Кобзаря, який звучить молитовно-медитативно, з використанням педалі у крайньому низькому регістрі та мелодичних ліній у крайньому високому, зі тривалі секвентні розспіви «східних» молитовних складів «оу» та ін. У цьому контексті показовим є відгук Костянтина Сігов, уміщений у книзі «Дочекатися музики» – зібранні лекцій-бесід композитора: «нечувано вільні звуки сильвестрівських мелодій, притаманний їм первень звільнення з несподіваного боку освітлює нові форми сполучення музики та слова: від сучасної поезії через класику вони повертаються до літургійних віршів і псалмів. Нова музика розморожує застигли й замерзлі тексти, знайомі, про те забуті, не всупереч, а завдяки отій їх знаності і завченості» [305, с. 11], і шляхом до відновлення забутих текстів є саме рефлексивно-медитативна звукова молитовність, яка є в основі усіх псалмів. Одним із вершинних виявів медитативної молитовності став «Реквієм для Лариси» (1999), присвячений пам'яті дружини – музикознавиці Лариси Бондаренко.

Описана тенденція «тихої звучності», що має яскравий рефлексивно-медитативний ефект, проявилася і в чисельних творах фортепіанних жанрів, зокрема, для фортепіано з симфонічним оркестром – «Монодія» (1965), «Постлюдія» (1984), «Метамузика» (1992), «Епітафія» (1999), для фортепіано соло – Елегія (1967), «Кіч-музика» (1977), «Віддалена музика» (1993), «Наївна музика» (1993), «Усна музика» (1998–99), постлюдії, написані у 2000-х роках, – ор. 6, 21, 57, 64, «Моменти» ор. 10 [218] та ряд інших творів у жанрах мініатюри (багателі, мазурки, елегії та ін.), частково втілено у трьох фортепіанних, віолончельній і скрипковій сонатах.

В одному з інтерв'ю, з Анною Луніною, композитор висловився наступним чином, де вказав на рефлексію як першопричину музичного дисонансу: «Найчастіше я обираю елегії, бо це – різноманітний і широкий за спектром емоцій жанр. Елегія легко вокалізується, піддається музичному перекладу. Для мене елегія – це пастораль, у якій світло немов затемнене, є елемент дисонансу, а дисонанс виникає в результаті рефлексії: людина не просто радіє життю, вона відчуває також і втрати» [191].

Усвідомлення Валентином Сильвестровим рефлексивно-медитативної сутності мистецтва виражене, з-поміж іншого, у вислові «музика – це спів світу про самого себе» [306], яким названо окрему книгу, ця грань світоглядної парадигми композитора розглядається в окремих публікаціях (Марини Севериної [301], Тетяни Тучинської [321] та ін.). У контексті представленого дослідження увиразнимо рефлексивно-медитативні риси на прикладі вибраних творів мистця.

Серед найвідоміших фортепіанних творів Валентина Сильвестрова – цикл «*Кітч-музика*» (1977), окремі п'єси якого змальовують певні емоційні стани, витримані у рефлексивно-медитативному діапазоні, при цьому кітч, що підіймається до «благородних» звучань, трактується автором як складова нового стилю – метафоричної музики [305].

Вказаний цикл проаналізований у низці праць, як, наприклад, монографії Стефанії Павлишин [246] та ін. [92; 99; 105; 108; 280; 349]. Крізь призму медитативності «Кітч-музика» розглянута у статті Наталії Зимогляд, де проаналізовано музичну мову та особливості смислотворення. Авторка прийшла до висновку, що «Кітч-музика» «через особливий зміст... не має постійних конструктивних канонів, тяжіючи до композиційної й імпровізаційної мелодійної свободи, яка превалує в усіх мініатюрах циклу» [99, с. 106].

У першій п'єсі *Allegro vivace*, до якої автор залишив вказівку «Світло і прозоро, вільно, тремтливо, але спокійно», медитативність проявляється у постійній мінімалістичній грі в єдиній звуковій матерії в середині внутрішньо чистого, світлого, тремтливого тематизму, для якого притаманні

імпровізаційність і метрична змінність, і «слухання» якого вимагає самозаглиблення, а подача – особливо легкого, ніжнього звуковидобування, без натяку на ударність у трактуванні інструмента. У результаті, звучання набуває особливої «кришталеві» прозорості, на фоні якої мерехтіння сприймається як таке, що виходить за межі звичайного, буденного сприйняття світу, а його реципієнт самовідсторонюється від цієї буденності (приклад 3.2.9).

Початковий тематизм А другої п'єси *Moderato*, позначеної вказівками «Світло та прозора, плинно» і «Мелодію грати дуже обережно», виростає із секундово-квартової висхідної фігури, що відіграє роль зерна твору, і, за словами Стефанії Павлишин, «крадеться дуже боязко, невпевнено» [246, с. 26], ніби підсвічена окремими гармоніями у безмежному, позареальному просторі, куди проникає медитуюча свідомість (приклад 3.2.10). У звучанні другої п'єси, а саме – в поєднанні тендітної і, водночас, розвиненої, арабескової мелодичної лінії й хроматично спадаючих акордів супроводу – вгадується яскрава алюзія до Прелюдії e-moll Фридерика Шопена.

Увесь твір складається з двох частин, у кожній з яких викладається медитативного типу тематизм А та романтично-схвильований тематизм В, котрий починається із висхідних затактових квартово-квінтових стрибків та доходить до патетичної кульмінації (такти 52–54), – які, як день і ніч, відтіняють настроєву палітру один одного, стани медитативної плинності і піднесеного, схвильованого сум'яття.

У третій п'єсі *Allegretto*, до якої композитор додає ремарки «вільно, дуже тихо та прозора, відсторонено (надтихо!)», у постійному розвитку мелодичних фігур створюється прозоре, проникливе звучання на максимально тихій звучності, в умовах якої яскраво проступає розмаїтий обертоновий колорит (приклад 3.2.11). П'єса викладена у тричастинній формі в тональних рамках Es-dur. У крайніх частинах мелодична лінія, криючись у звуках арпеджіюваних ходів, розвивається короткими фразами, кожна з яких чіпляється за попередню та плавно переходить у наступну. У колі інтерваліки вирізняється кульмінаційний септімовий хід, інтонування якого у даному випадку є особливо

ліричним.

У середній частині форми відбується певне емоційне зрушення, додається деяка експресивність, що створюється накопиченням хвиль розвитку в єдиному потоці музичної свідомості, котрі спричиняють фактурні та інші музично-мовні видозміни.

Четверта п'єса *Moderato*, що знаходиться у зоні «золотого січення» на рівні всього циклу, є його смисловою кульмінацією. Тональність твору підіймається, у порівнянні з попередньою п'єсою, на хроматичний півтон, у насичену дієзну сферу, що створює ефект тонально-семантичного і тембрального просвітлення, і підкреслюється постійним співставленням мажоро-мінорних співзвуч як чергування світло-тіні (приклад 3.2.12).

Яскрава, випукла мелодична лінія пісенного плану, котра виростає із тонічного зерна і надається до чисельних секвенцій, супроводжується арпеджійованими ходами широкого діапазону, що створюють тривалі хвилі від найнижчих до найвищих звуків інструмента. Уся ця музична картина викликає асоціації з жанром ноктюрну, проте, трактованого особливо, по-сильвестрівськи, – медитативно.

У другій частині знову актуалізується тонально-колористична драматургія, оскільки відбувається черговий підйом на півтон, у тональність F-dur. У результаті, звучання ще більше просвітлюється, а невинний мелодичний розвиток твориться особливо тонким звукописом у всеосяжній тканині, що, в комплексі, формує ефект всезагальної мелодизації, яка створює відчуття розчинення у просторі та нівелювання часу.

П'ята п'єса *Allegretto* відіграє роль оптимістичного фіналу, трактованого крізь призму рефлексивної свідомості, що наближає його виклад до улюбленої композитором елегійності. Мелодична лінія виростає з мажорного секстакорду, який при повтореннях завуальовується арабесковими переплетеннями із сусідніми звуками, чіпляє проникливо-ліричні низхідні затримання, а подекуди «вириваючись» у простір висхідними квартовими ходами. Мелодія супроводжується арпеджійованими фігурами, оформленими у повторювану

тріольність (приклад 3.2.13). Усе тонке звукове мереживо звучить надзвичайно просвітлено, вселяючи відчуття тихої радості реципієнту.

Наприкінці твору і, відповідно, усього циклу, звучання ніби «зависає» і поступово розчиняється у просторі, і лише окремі обертони лишається у музичному сонорному просторі.

Таким чином, цикл «Кітч-музика» створює рефлексію на романтичні звучання, результатом якої є особлива медитативність та ірреальність світосприйняття, при цьому на емоційному рівні домінуючою є «нездійсненність (в реальності) і нездійсненність (в принципі) ідеальної гармонії, ніжності та потаємності... («немовби підсвідомість слухача сама наспівує цю музику»...))» [107, с. 20]. Домінуючим виразовим засобом стає суцільна мелодизація, тонкий звукопис, адже, за словами композитора, мелодія є фундаментальною основою музики, це поняття є тотожним «музиці як такій» [305, с. 314]. При цьому кожен звук мелодизованої фактури виграє тембральними барвами, створюючи мерехтіння обертонів. Мелодизація здійснюється не лише на рівні музичної тканини, а й усієї форми, тобто, сама форма твориться як мелодія, або, словами Валентина Сильвестрова, – як «надмелодія» [305, с. 39].

Аналізуючи виконання циклу «Кітч-музика», дослідники вказують на мікроінтонування, пов'язане із вслуховуванням у звук як фізичне явище, його обертоновий ряд, адже саме маркування тих чи інших обертонів при зміні звуків створює тонкий колорит у мікромотивах: «так утворюється «пульсація» звукової матерії, залежна від природнього «розквітання» обертонів у акустичному просторі та їх зникнення. Специфічне звукоутворення вказує на надматеріальну природу музики, її піднесений дух» [93, с. 20–21], і цю музику «надматеріальної природи» бачимо як один із вершинних проявів рефлексивно-медитативної моделі, що є результатом культурної зустрічі орієнту та окциденту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Таким чином, рефлексивність і медитативність, відображені у постлюдійності – відтворення пост-фактум, типове для постмодернізму, є домінуючими рисами семантико-стилістичної системи вираження Валентина

Сильвестрова. При цьому драматургічна канва творів ґрунтується, насамперед, на мінімалістичній грі мотивів у спадаючому тематизмі, зниженні рівня динаміки тощо. Типовою рисою є наявність органного пункту, на фоні якого звучать певні фігури, які виникають спонтанно, поза традиційною квадратністю і повторювальністю побудов, та які сприймаються і трактуються як алюзії та метафори – такою постає «тиха» «мета-» музика композитора.

Важливим аспектом творення художнього цілого є трактування композитором фортепіано крізь призму ідеї медитативності та метафізики звуку, який постає, за словами дослідників, у вигляді смислової субстанції, смислового концентрату, у результаті чого переосмислюються музичний тон як феномен, що відображається на його тембрових властивостях і силі звучання, – «він стає тендітним, крихким, надлегким, ледве вловимим, “сюрреальним”» [279].

В іншому знаковому для композитора творі – симфонічній поемі для фортепіано та оркестру «*Метамузика*» (1992) – множинні накладення лінейних звучань у різних інструментів оркестру створюють фонічне тло для прояву соліста. Початкове інтонаційне зерно – висхідна збільшена октава у тріольній фігурі, яка ніби «дотягується» до нони, звучить в інструментів низької теситури (фаготів, тромбонів, віолончелей) і «зависає» у сонорному просторі тривалим органним пунктом (приклад 3.2.14), – такі витримані педалі, на фоні яких розвиваються інші мелодичні лінії, є типовими для медитативної музики Валентина Сильвестрова. Видозмінені алеаторичним чином варіанти початкової тріолі подаються у різних інструментів, що створює рефлексивний ефект знаходження себе у просторі – адже кожна із фігур є певним віддзеркаленим варіантом, основаним за незмінній базовій секундово-септімово-квартової інтерваліці.

Саме на такому фоні з'являється партія солюючого фортепіано, в якій протягом усього твору виникають різноманітні метаморфози (приклад 3.2.15). Соліст входить у створений оркестром простір (із ремарками *leggiero*, «*don't conduct*»), надзвичайно проникливо та обережно відзвучуючи квартово-квінтові варіанти – « $A_{s1} - E_s - B - a - h^1 - f^2 - g^3 - des^4$ » і т.д. на фоні педалі у струнних із

такої вертикальної структури: «D – Fis – H – c¹ – g¹ – a¹ – g² – a²». Поступово партія соліста ускладнюється фактурно, в ній з'являються свої педалі у серединних шарах тощо, аж до кульмінації (такти 34–35), де звучить фігура із низхідною чистою квінтою, яка затримується секундовим ходом – «fis³ – h² – a²» та її урівноваження «d¹ – es²» – вже на мінімальній гучності і поза ритмічною пульсацією, ніби розчинений у просторі «відзвук». Відгомін цієї тихої кульмінації звучатимуть протягом усього сольного фортепіанного епізоду (до такту 46-го), який нагадує каденцію соліста.

Таким чином, атмосфера «рефлексивності» і «вслуховування», закладена у першому розділі, буде витримуватися протягом усього твору, подальший розвиток якого оснований на принципах цілком безконфліктної хвилеподібної драматургії: «Безконфліктність та просвітленість багатьох творів автора обумовлюють антитезовість такої просвітленості по відношенню до реального світу. Вона, як правило, не виражена в музиці прямо, проте свідомість і підсвідомість слухача відчувають її в процесі сприйняття творів Сильвестрова» [107, с. 20]. Вказана безконфліктна драматургія повна відтворює початково закладену ідею медитативності, що втілюється протягом усього твору, до останніх звуків його тихої коди, де соліст на *dolcissimo* виголошує останні краплі-звуки «e – fis – ais», вібраційні відзвуки яких коливаються у просторі на фоні витриманої педалі у струнних і кларнетів (приклад 3.2.16).

Здійснені аналізи змушують звернути увагу на ще один важливий аспект фортепіанної музики Валентина Сильвестрова – естетику фортепіанного звучання. Фортепіанна звучність у творчості композитора є надзвичайно тонкою, прозорою, тендітною, крихкою, політною, – ці та ряд інших епітетів можна застосувати до цих особливих звучань, створених крізь призму високої естетики категорії звуку, вслуховування в його тембральність, у гру обертонів та сонорність різноманітних співзвуч (найчастіше секундово-квартово-септімових). Нову концепцію звуку у творчості Валентина Сильвестрова дослідники розглядають крізь призму метафізичності, метафоричності, звукосимволізму, коли кожен тон та окремі інтонаційні структури музичної

тканини як лексичні одиниці набувають своєї, лише їм властивої, семантики та колористики [279]. У цій світоглядно-музичній парадигмі вся музична тканина постає як велика мелодія, що навіть не співається, а, точніше кажучи, тихо наспівується, формується засобами надзвичайно тонкого і темброво-розмаїтого звукопису.

Описана естетика фортепіанного звучання висуває й інший важливий аспект, пов'язаний із фортепіанною творчістю Валентина Сильвестрова. Це трактування композитором ролі інструмента – як «надінструмента», який характеризується поліфункціональністю, політембровістю, діалогізмом, сонорністю, а також концентрується на просторово-акустичних властивостях музичного звуку, що відображається у «тембрових ілюзіях», вступає у темброво-акустичні перегуки тощо [279]. Відповідно, у звучанні фортепіано відчуваються «тони Всесвіту», в яких «вслухається» композитор, і з якими діалогізує у процесі рефлексій і медитацій.

Таким чином, у фортепіанній творчості Валентина Сильвестрова сформувалася «нова естетика музичного звуку» [279, с. 130], яку пов'язуємо саме із рефлексивно-медитативним мисленням, музичною споглядальністю, яке є яскравим проявом культурної зустрічі окциденту та орієнту на світоглядному рівні, і в контексті якої проявилася суголосна національній ментальності «лірична душа» композитора. Розмірковуючи над багательністю як одним із принципів «метамузики», композитор трактує її як «піднесену незначущість» і пов'язує її із *дзенівською ідеєю* [305, с. 154], що виводить на розуміння спільності світоглядного простору Заходу і Сходу.

Яскравим прикладом рефлексивно-медитативного музичного мислення є *Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» для фортепіано соло та струнного камерного оркестру Євгена Станковича* (2000). Твір написаний для виконання на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь», де був виконаний Євгенією Басалаєвою та Національним камерним ансамблем «Київські солісти» під орудою Богодара Которовича.

Назва, твору, що у перекладі означає «Одне замість іншого», спонукає до

глибинної рефлексії, котра у процесі розвитку твору набуває медитативного рівня. Отож, Дев'ята камерна симфонія – це «лірико-філософська елегія, в якій представлена широка палітра вираження відтінків ліричного – від меланхолійної ностальгічної задумливості до філософської медитації» [151, с. 191], в якій яскраво проявляються впливи східної світоглядності та яка входить до числа найбільш яскравих творів рефлексивно-медитативної моделі.

Лірична філософічність, втілена в «*Quid pro quo*», пов'язується, насамперед, із партією солюючого фортепіано, яке вступає у різноманітні типи діалогу з оркестром. Це виражається у представленні і розвитку двох тем (А і В), перша з яких початково викладається солістом із «вкрапленнями» оркестру, друга – солістом з оркестром.

Симфонія має тричастинну структуру, в кожній із частин якої теми А і В набувають наскрізного розвитку та подаються варіантно ($AB + A_1B_1 + A_2B_2$).

Тема А (такти 1–23) звучить у партії солюючого фортепіано у високому регістрі, вона виростає із одного витриманого звуку кришталевої чистоти, продовжується у послідовності повторюваних у контексті дванадцятитоновості ди-, три-, тетра- хордів, терцієво-секундових та інших мелодичних ходів, котрі формують вишукано-делікатну, модальну за ладовим змістом музичну тканину. У результаті розвитку мотивів, у тому числі із застосуванням остінатності, мелодична лінія соліста починає утворювати невеличкі орнаментовані фрази, що звучать на фоні витриманих педалей у струнних.

На такому фоні в солюючих скрипок виникає тема В (такти 24–61), котру формують все більш розвинена партія оркестру, на яку накладаються окремі фортепіанні «краплі». У результаті, створюється «об'ємне» звукове медитативне полотно, сповнене особливих сонористичних ефектів, що звучать у контексті мінорно-забарвленої дванадцятиступеновості.

У процесі розвитку тем у другій і третій частинах Камерної симфонії теми набувають інших відтінків, при цьому тема А стає більш активною, фактура насичується підголосковістю, аж до її проведення у кульмінації твору як A_2 . Натомість тема В у її трансформованих варіантах зберігає свої основні ліричні

властивості. Попри активність першої теми у третій частині, загальний настрій рефлексивності зберігається, і твір завершується просвітлено-медитативними звучаннями, які задавали тон усій Камерній симфонії на початку.

Таким чином, у Камерній симфонії № 9 «Quid pro quo» Євгена Станковича для фортепіано з камерним (струнним) оркестром) проявилися три головні семантико-стилістичні маркери, взаємопов'язані між собою. Перший із них – всепроникаючий тонкий ліризм в його «кришталево-чистому» варіанті, в якому вбачаємо відображення питомого українського кордоцентризму, що пронизує усю творчість композитора. Особливостями саме цього твору є глибинна рефлексивність, що є другим вагомим маркером семантики, та медитативність – маркер третій – котра набуває значення суцільно-медитативного простору, який охоплює собою і захоплює у свій світ. Рефлексивність пов'язуємо з українським «мамаївським рефлексивним типом», відображеним в архетипі козака Мамає, що було обґрунтовано вище, – цей архетип має подвійне семантичне навантаження, характерне для пограничного положення України та її відкритості орієнтальним впливам. Натомість медитативність – це той рівень розвиненої рефлексії, який набувається у процесі типових східних практик і відповідного особливого стану свідомості.

Вагому роль у творенні рефлексивно-медитативної семантико-стилістичної моделі культурної зустрічі окциденту та орієнту є *релігійна медитативність*, яскравим прикладом чого у фортепіанному мистецтві є **Третій концерт для фортепіано з оркестром Алемдара Караманова**, відомий з назвою «*Ave Maria*». Твір був написаний у 1968 році, у відомий період духовних пошуків автора, відтак, перегукується з «релігійним» симфонізмом автора, а водночас вінчає цикл трьох творів композитора у цьому жанрі. Проте, у підрадянську добу вказаний концерт не виконувався, і світова прем'єра відбулася через тридцятиліття – у 1998-му році. У результаті, в 2000 році композитор отримав за даний твір Національну премію України імені Тараса Шевченка, звуками Концерту відкривався Міжнародний конкурс молодих виконавців, що проводився у Сімферополі.

Третій фортепіанний концерт має яскраві прояви орієнтальної образності. За словами композитора, «Загалом, цей концерт – древнє єгипетське викликання дощу... Уявляєте собі ці маси рук, які тягнуться до неба, весною, коли нема дощу, і жерці моляться про дощ. Але, звичайно, це духовний дощ, відразу стає зрозуміло, що це молитва про Божу милість, про велику благодать, яка повинна зійти з неба. І назва «Ave Maria» носить тут досить алегоричний характер, вона не має прямого відношення до цієї музики» (цит. за: [56, с. 148–149]).

Попри те, що назва, за словами композитора, є алегоричною, твір входить до числа «біблійних» композицій Алемдара Караманова, поряд із десятичастинним симфонічним циклом «Звершилося», циклі з шести симфоній «Бисть» на євангельські та апокаліптичні сюжети, «Stabat mater», Реквіємом, Месою та іншими, написаними у так зване «візіонерське» п'ятнадцятиліття (1965–1980), в яких автор прагнув «передати почуття космічних вібрацій, взаємозв'язок Людини, Природи й Бога» [112]. Таке відчуття виражене за допомогою «поміркованої полістилістики», котра, проте, «контролюється через оригінальну концепцію композиторського письма – «гіперфонію» та «супертональність», коли «клітини» мелодії, гармонії й ритму пересуваються у своєрідному двічі рухомому контрапункті» [112], що вважають передвіщенням постмодернізму Генріка Міколая Гурецького, Гіі Канчелі, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова [112] та ряду інших композиторів.

Різні аспекти твору проаналізовані у дослідженнях Олександри Гоблик [57], Ольги Кріпак [168], Олени Пономаренко [262], Каріни Рікман [275] та ін. Прикметно, що у творчості композитора є всього три твори з назвою «Ave Maria» – окрім Третього фортепіанного концерту, це також фортепіанна п'єса «Ave Maria» F-dur зі словесним текстом, написана у 1972 році й видана у 2001-му, котра викликає асоціації з твором Йоганна Себастьяна Баха – Шарля Гуно, та маловідомий диптих для фортепіано, що складається з прелюдії Des-dur (Largo) і фуґи b-moll, (Andante), проаналізовані в дослідженні Олександри Гоблик (диптих – за копією авторського рукопису) [56]. У фортепіанній п'єсі, на думку дослідниці, де перетинаються два тематичних вектори образу Марії – з одного

боку як символу Прекрасного, з іншого – як її Успіння, автор, «діалогуючи з актуальними проблемними темами сьогодення, створив нові ідеї та смисли. Такий завуальовано-трагічний ракурс трактування символічної фрази Ave Maria є унікальним у композиторському просторі» [56, с. 133].

Звернемося до жанру концерту. Аналізуючи графічну «криву» еволюції творчого стилю композитора на прикладі фортепіанних концертів, розглянуту з позицій естетики, світоглядності, музичної мови й техніки письма, Ольга Кріпак зазначає, що «еволюційна динаміка індивідуально-авторського стилю А. Караманова відповідає творчим прагненням етапів його мистецької діяльності (періодизація здійснена самим автором) — «учнівського» («класичного»), «модерністського» («авангардного») та «релігійного» («неоромантичного») [168, с. 107].

Концерт для фортепіано і потрійного складу симфонічного оркестру викладений у трьох частинах, кожна з яких певним чином пов'язана з потребою «духовного дощу», асоційованою з образом Богородиці: Allegretto – Largo – Andantino, які мають між собою зв'язки на рівні інтонаційного контенту – це, насамперед, послідовність низхідної секунди та висхідної зменшеної кuartи і терції, що має аналогії з музично-риторичною символікою хреста.

Джерела образності кожної частини концерту вбачають у християнських живописних сюжетах, серед яких традиційними є саме триптихи. Так, Олена Пономаренко у першій частині вбачає відповідність іконі «Благовіщення», у другій, в якій прослуховується жанр колискової – «Мадонну з немовлям», у третій – «Розп'яття» [262, с. 156]. Хоча інші дослідники, зокрема, Олександра Гоблик, не погоджуються із таким асоціативним рядом, а також вважають, що «яскраві емоційні спалахи та інтонаційна сфера [у другій частині – Д. Б.] радше відтворюють пристрасне зосереджене моління» [56, с. 148].

Ранньохристиянський орієнтальний колорит прослуховується, насамперед, у молитовному символі Благовіщення в соло труби (цей інструмент відіграє у творі роль «другого соліста») у вступі до першої частини, який створюється завдяки використанню етнічної ладовості (приклад 3.2.17).

Мелодична лінія виростає із повторених секундових ходів від тонічного устою «b¹» та у процесі розвитку рухається на октаву донизу, акцентуючи характерний підвищений IV ступінь лідійської квати. Після «оголошення благої вісті» вступає фортепіано з темою арпеджійованого плану, розсосереджений тематизм якої викликає алюзії до ефемерної молитовної образності. Із нього поступово кристалізується тема наступного сольного епізоду *Allegretto comme*, що містить проникливі секундові, зменшено-квартові висхідні ходи та їх орнаментальне оспівування.

У цілому, в першій частині орієнтальна медитативність та глибинна релігійна рефлексія подані у контексті інших емоційно-образних сфер – від світлої пасторальної до вальсової (приклад 3.2.18) і типової для окцидентального музичного мислення романтичного вираження боротьби, подекуди з відтінком драматизму, що у комплексі втілює різні грані філософії культурної зустрічі Заходу і Сходу.

Суцільний медитативно-молитовний простір створюється у другій частині *Largo* у світлій тональності *D-dur*, яка розпочинається соло фортепіано (приклад 3.2.19). Музична тканина розвивається суцільним потоком декількох фактурних ліній, які на рівні першого співзвуччя утворюють полігармонічний комплекс з I_7 та II^5_3 , який за принципом розв'язання затримання переходить у I^5_3 . Нижня лінія – це витримана цілими тривалостями гармонічна двозвучна основа, друга і третя – це два звуки з акордових тонів, що видозмінюються, один із них рухається донизу поступенево, утворюючи характерну семантикою благоання секундову інтонацію. У трьох інших також звучать низхідні секундові ходи – діатонічні і хроматичні, які створюють вказаний ефект «благоання», при цьому в третій лінії використовуються четвертні тривалості, в четвертій – восьмі, і нарешті у найвищій п'ятій – групи шістнадцятих, що розспівуються терціями, але акцентують такі ж низхідні секунди. Постійне повторення цих фігур із вираженою орнаментальністю у верхній лінії і створює медитативний простір. Поступове збільшення звучності, загальна динамізація сприяють створенню щирої і сильної молитовної просьби, який збільшується із вступом оркестру, де

також акцентується «благальна» лейтінтонація низхідних секундових ходів, аж до патетичних поривань, які викликають асоціації із молитовним проханням «дай» на кульмінації у високому регістрі фортепіано, що підтримується акордовими полігармонічними зрушеннями в партії оркестру. До завершення другої частини знову встановлюється мірно-медитативний характер звучання.

Яскраві орієнтальні маркери закладено й у звучання третьої частини *Andantino*, які пов'язані з принципами мелізматичної орнаменталізації та остінатної повторюваності, характерними для східного – арабського, ірано-таджицького, турецького, а також кримсько-татарського (генетично рідного для композитора) типів музичного мислення. Вказані маркери пронизують усе музичне полотно фіналу, при цьому з особливою яскравістю проявляються в оркестровій інтродукції, у соло кларнета (цифра 38) та сольній каденції фортепіано (приклад 3.2.20). Поєднуючись із терцієвими пасажами та арпеджійованими ходами вказані лейтінтонації у своєму розвитку створюють суцільне рефлексивно-медитативне полотно, в яке періодично проникають почуття молитовної схвильованості.

Окремо зауважимо, що у розвитку тематизм каденції соліста, який виростає із арпеджійованого елемента та надається до чисельних секвенцій, вагому роль відіграє згаданий принцип остінатності. Цей елемент, на вершині якого звучать два лейтінтонаційні низхідні мелодичні ходи в E-dur – хроматична мала секунда між V і підвищеним IV ступенями в третій октаві та аналогічна нона, оформлені в різні види синкопованості, – повторюється близько шістдесяти разів. Така остінатність справляє враження зміни часового відчуття у медитативному самозаглибленні, характерного для орієнтальних культур, і приводить до кульмінації усього Концерту. Завершується твір витонченим, проникливо-ліричним звучанням партії сольюючого фортепіано у високому регістрі на мінімальній гучності, що асоціюється з ангельським світом та світлим, молитовним образом Діви Марії як символу «молитовного дощу» для тих, хто його прагне і просить.

Аналізуючи фортепіанний концерт «Ave Maria», також звернемо увагу на

специфіку взаємодії виконавських партій у загальному концертному дійстві. Роль соліста й оркестру є паритетною, тобто, виростає роль оркестрової партії, що сприяє творенню симфонізованої партитури. Водночас, фортепіано представлене крізь призму симфонічного трактування інструмента, яке «виражається в градаціях його концертних функцій від «другого оркестру» (подвійні експозиції тем) до додаткового оркестрового тембру (фони за тематичного рельєфу в оркестрових голосах)» [168, с. 104]. Таким чином, можемо констатувати, що завдяки описаній симфонізованості, котра притаманна творчості композитора у цілому (а Третій фортепіанний концерт є знаковим в аспекті показу стилю Алемдара Караманова), практично повністю нівелюється віртуозний первінь жанру, що, безумовно, сприяє втіленню рефлексивно-медитативної сутності твору, його філософських підтекстів.

Таким чином, у Третьому фортепіанному концерті Алемдара Караманова сконцентровано розвинені споглядальність і рефлексивність, які сягають вираженої медитативності, в якій нівелюється звичне відчуття часу, який ніби розчиняється у молитовно-медитативному просторі. Пригадуючи слова композитора про єгипетський образ «моління про дощ», зазначимо, що у творі є яскраві ознаки орієнтального музичного мислення та відповідного квазіетнічного мовлення, асоційованого зі «східною млістю», сповненого багатомелізматикою, а також «ніжними, благально-м'якими, південно-східними нотами» [56, с. 149] в інтонаційному тезаурусі твору.

Автор маркує глибинні сенси, пов'язані з лірико-споглядальним світоприйняттям і потребою духовного осяяння. Релігійна медитативність є надзвичайно потужною і відображає істинне вірування, що не асоціюється з умовностями тієї чи іншої доктрини, а викликає аналогії до творів в інших видах мистецтва та літературі, в яких втілені первинно-християнські образи і сюжети. Це, у свою чергу, акцентує важливий орієнтальний – візантійський первінь на ментально-світоглядному рівні Третього концерту для фортепіано з оркестром «Ave Maria» Алемдара Караманова.

Прикладом втілення орієнтальної світоглядності у творах, написаних

авангардною музичною мовою на зламі ХХ–ХХІ століть, є фортепіанний цикл *«Гравітації»* (1999) *Ганни Гаврилець* – композиторки і, зазначимо принагідно, піаністки за освітою, випускниці класу Павла Юрженка Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка, що, безумовно, створює особливе відчуття інструмента при творенні фортепіанної музики.

У великому творчому доробку мисткині, поряд із низкою творів, що знаходяться у парадигмах християнської та української народної традицій, сучасної світської академічної й естрадних пісень, представлено декілька камерних композицій, які мають яскраві перегуки з парадигмою орієнтальною. Це, наприклад, твір *«Beyond body and soul»* («За межею тіла і душі») для двох скрипок, написаний 2007-го року, в якому мисткиня засобами музичного вираження здійснює пошуки свого Еґо у нескінченному просторі всепроникаючої свідомості, розширюючи межі свідомості індивідуальної та поєднуючи її із всезагальною. Першовиконання циклу *«Гравітації»* було здійснене Юрієм Котом на Х Міжнародному музичному фестивалі *«Київ Музик Фест'99»*, іншим відомим інтерпретатором *«Гравітацій»* є Йозеф Ермінґ, що представив п'єси на міжнародному фестивалі *«Контрасти»* у Львові та під час інших знакових музичних акцій.

Як стверджувала авторка, вона створювала п'єси циклу, «переживаючи певний стан, який був навіяний природою» (курс. – Д. Б.) [190, с. 102]. Композиторка так описала цей стан (що зафіксувала у науковому просторі Анна Луніна): «У 1998 році 7 листопада випав сніг. Так інколи буває: зміни кліматичних умов можуть пробудити фантазію. До того ж бажання написати “Гравітації” було настільки сильним, що мені довелося перервати роботу над іншим опусом» [190, с. 102–103]. Осмислюючи цикл крізь призму проникнення орієнту, у цьому висловлюванні Ганни Гаврилець варто маркувати два опорних смисли – «стан» і «природа», якою цей «стан» і навіяний. У цьому вбачаємо віддзеркалення східних рефлексивності та споглядальності як способу мислення та реагування на оточуючий світ, що, з одного боку, має витoki у спогляданні Дао, з іншого – постійно присутній в українській світоглядно-ментальній картині

як вираження мамаївського архетипу.

Водночас, назва циклу «Гравітації» вказує, якщо трактувати це в аналогії до прямого сенсу слова, на взаємне притягування різних «важких тіл», людини і всього створеного нею і Землі, а також бере участь у творенні природних явищ – так асоціативно можна пояснити семантику твору. «Задум твору, за словами авторки, виник несподівано і був нав'язаний спогляданням снігу, що падає. Маленькі, невагомні сніжинки, проживаючи в безкінечному космічному просторі своє коротке життя, тихо опускалися на землю, відчуваючи на собі силу її тяжіння», – так описує змістову концепцію твору І. Коханик [159]. Це висловлювання надзвичайно близько підводить до тих сенсів, які втілені у східній світоглядності – споглядання снігу, що падає, життя сніжинок як явища Природи, з якою людина відчуває особливу, всепроникаючу близькість. У такій світоглядній парадигмі знаходиться чисельний ряд творів східної камерно-вокальної музики, де, услід за поетичним першоджерелом, оснований на філософії Краси, втілене замилювання природою саме як споглядання. Для прикладу, в одному із множинних солоспівів «Квітуха гілка сливи» Сюй Пейдона на вірш Хань Цзіньтіна, створеному вишуканим звукозображальним звукописом, звучать такі рядки: «У снігу приходять гілки сливового цвіту, / і вони самотні на кручі цвітуть...»

Аналіз семантико-стилістичної картини циклу показує, що у цій площині такими «важкими тілами» можна назвати згадані вище авангардність, в якій вбачаємо концентровану окцидентальну сутність і яка проявилася у вигляді стильового і технічного синтезу, сповненого експериментального пошуку, – і «перебування-у-стані» тонкого відчуття і перейняття природи, яке є питомою ознакою орієнтального способу мислення. Останнє виражається засобами творення просторово-візуальних ефектів (на чому акцентує увагу Євгенія Пахомова в контексті дослідження синестезійних явищ у творчості українських композиторів), сприйняття яких відбувається через загострене просторове відчуття, і які формуються із накопичення окремих мелодичних ліній, що утворюють різноманітні геометричні фігури знаки, елементи схем і креслень

[252, с. 104]. У результаті, виникають особливі сонорно-просторові ефекти, чергування яких викликає алузії до зміни гравітаційних тяжінь. «Слідуючи за швидкоплинною, невизначеною, ледь вловимою, витонченою емоцією, композитор намагається надати кожному її відтінку досконалу, логічно вибудовану форму», – пише Ірина Коханик [159, с. 63]. Ось ця «швидкоплинна», «невизначена емоція» і проявляє у творі риси орієнтальної образності й чуттєвості. При цьому в тяжінні до *«тяжлості, тривалості»* [159, с. 64] музикознавиця вбачає аналогії до окремих фортепіанних прелюдій Клода Дебюссі.

У творчості композиторки дослідники вирізняють фольклорний, постмодерний і необароковий стильові вектори [157]. Аналізуючи стосунки Ганни Гаврилець з авангардом, дослідники (наприклад, Олена Полетаєва [259]) вказують на його присутність у манері висловлювання мисткині в консерваторські роки (що, безумовно, є характерною рисою багатьох мистців у молоді, «революційні» в сенсі стилістики роки), посиляючись на такі слова педагога з композиції Львівської консерваторії Володимира Флиса: «Усі композитори розподіляються на два типи: ті, хто експериментують в музиці, шукають і пробивають нові шляхи, але демонструють у творчості мало посправжньому яскравих і знакових художніх результатів, і ті, хто все відкрите і знайдене поглинають і видають «нагора» шедеври» [190, с. 104]. Отож, авангардність є «точковим» явищем у творчості Ганни Гаврилець, спробою «пробити нові шляхи», й одним з небагатьох прикладів у спадщині композиторки, пов'язаних із втіленням серіальності і серійності, у цілому мінімалістичного висловлювання й репетитивності і постійної варіантності розвитку початкових комплексів в межах атонального мислення, є саме цикл «Гравітації».

Усі п'єси циклу написані у простих формах, музична мова тяжіє до мінімалізму, з позицій якого, ніби в об'єктиві, виразно проглядаються сніжинки, котрі летять до землі.

У *першій п'єсі Moderato*, що виростає із септими у двоїстому варіанті

поєднання великої і малої її варіантів як опорного інтервального комплексу (нагадаємо, ключового інтервалу музичного модернізму), сповненій постійних метро-ритмічних коливань, композиторка створює дивовижну музичну тканину, в якій можемо побачити аналогії зі згаданими сніжинками, що стали змістовим імпульсом-враженням для написання твору. У красі та чудернацьких згинах мелодичних ліній, які у сукупності творять вертикальне фонічне ціле, з'являються алюзії до східної арабесковості. Так, наприклад, малосекундова інтонаційність (обернений варіант великої септими) у процесі розвитку досягає п'ятизвучного кластера від «h», зупиняючись у часі для осмислення та рефлексивно-медитативного занурення у космічно-природню таїну. Водночас, у цьому вбачаємо риси звукообразності – авторка ніби «малює» сніжинки, що силою гравітації тягнуться до землі, користуючись засобами авангардного музичного вираження. Мелодизм набуває у першій п'єсі особливого значення, і в цьому контексті пригадується думка Анни Луїної про мелодизм композиторки: його музикознавиця називає «якісним», із глибокою проникливістю, щиросердністю, сердечністю, котрий «народжений душею, а не розумом» [192], у чому вбачаємо домінування рефлексії над загальноєвропейським Логосом.

Друга п'єса Quasi Campane – грайливе скерцо, основане, знову ж таки, на постмодерних септімі і секунді, які розвивається методом інтонаційного проростання. Попри зовсім іншу настроєвість цієї п'єси, використання гострих ритмічних фігур, кварто-квінтової інтервальності, яскравої акордики, включаючи кластерну, і поліакордики, все ж, головним джерелом творення музичної тканини знову є мелодична лінеарність, яка укладається у різноманітні вертикальні комплекси.

Третя п'єса Risoluto – доволі жорстке за музичним висловлюванням скерцо, що відводить звучання у сферу гротеску. Звучать гострі ритми і «колюча» секундова, кварто-квінтова інтерваліка, відбувається активний мотивний розвиток, який втілює відчуття нестабільності, у чому виражається одна з основних ідей усього циклу – «стан нестійкої рівноваги» [159, с. 66], яка

твориться діалектикою стійкості – нестійкості, стабільності – нестабільності [159, с. 66].

У фінальній п'єсі *Misterioso* надається до поліфонічного розвитку *ostinat*'на тема зі звуків «с–b–des–es–as», ядром та головним смисловим зерном є згадана вище септіма – інтервал модернізму – постмодернізму (Олександр Козаренко [146]). Протягом усієї п'єси відбувається лінійний розвиток, при цьому використовуються різноманітні види імітацій – ракохідна, обернення та ін. У результаті, музична тканина набуває вигляду тонкого мереживного «плетива», що, у зв'язку зі словами мисткині, можемо асоціювати зі сніжинками, з якими пов'язані рефлексії авторки. Наприкінці твору вони «сходяться» в одному співзвуччі – зменшеній терції, що поступово стихає протягом трьох тактів, ніби зникаючи у безмежному просторі, куди сягає всюдишуца свідомість: «ніби повисаючи між землею і безоднею, [звучить] нерозв'язана зменшена терція... у якій «згортається» основна ідея усієї композиції. Це ніби одне з «вічних» питань, що хвилюють людину, на яке вона не знаходить відповіді. Адже відповідь у тому, що це – «гравітація», закон тяжіння» [159, с. 66]. На нашу думку, такий тривалий «згасаючий» звук також є суголосним зі знаковим для східної цивілізації звуком нефритової пластини, оспіваним у чисельних вірцях орієнтальної поезії, втілений у творах живопису тощо.

Таким чином, сонорно-просторові ефекти, відчуття швидкоплинності і невизначеності часу, витончена, «легка» емоційність – риси, зумовлені образністю орієнтального типу. Мікроцикл що має алюзії, з одного боку, до творів Антона Веберна, що маркує його окцидентальні риси, з іншого – до прелюдій Клода Дебюссі, в яких втілено ледь вловимі враження, непідвладне часу споглядання, тобто, типові орієнтальні риси. Їх поєднання і свідчить про культурну зустріч, в результаті якої твориться нова музична семантико-стилістична якість.

Тонка звукова палітра та глибока сонорність, які відображають рефлексивно-медитативну світоглядність, втілено у таких фортепіанних творах, як «*Stück*» Богдани Фроляк, «*Рими*» Любови Сидоренко, «*Illuminatio I* або три

враження» *Остана Мануляка*, «*Postludium*» *Богдана Сегіна*, а також «*Відзвуки*» *Михайла Шведа*, до яких звернемося у даному контексті.

У творчому доробку Михайла Шведа – ряд творів, зумовлених споглядальним світосприйняттям, що виражають рефлексивно-медитативну, в тому числі релігійну, семантику. Це «Музика тиші» для струнного квартету (2001), «Медитації з Тезе» для подвійного хору а capella (2002), «Паралелі» для струнних (2019) та ін.

П'єсу «Відзвуки» для фортепіано композитором створено у 2005–2007 роках (також є версії для фортепіано у чотири руки та для фортепіано і симфонічного оркестру). Зважаючи на програмну назву, бачимо твір символічним продовженням смислів, закладених у п'єсах циклу «Відображення» (1925) Бориса Лятошинського, а також його П'яти прелюдій ор. 44 (1942–1943) та ін. Прикметно, що ці твори, на думку Ольги Стрілецької, в яких виявляються самозаглиблені експресіоністичні риси, завдяки яскравим проявам декадансу, витонченій сецесійності та імпресіоністичності, перегукуються із Дев'ятьма прелюдіями ор. 1, Чотирма етюдами ор. 4 та іншими творами Кароля Шимановського [315], який є одним із ключових ініціаторів привнесення орієнтального в музику західноєвропейської традиції. Окремо можемо провести лінію до П'яти прелюдій (1908) та циклу «Біль – бій, перемога Любові» (1915) Василя Барвінського.

«Відзвуки» Михайла Шведа складається із чотирьох розділів (11 + 23 + 12 + 28 тактів), кожен з яких відрізняється, насамперед, фактурним викладом. Перший розділ, що можемо назвати рефлексивно-медитативним, містить дві чотиритактові хвилі розвитку, перша з яких розпочинаються викладенням складних акордових співзвуч, утворених різними способами – як терцієвою акордиком з додатковими тонами, так і шляхом накладення інтервалів або акордів, в результаті чого виникають поліакордові структури (приклад 3.2.21). У першому такті в басовому регістрі з'являється септакорд від «А₁» з доданими секундою і секстою, що звучить на педалі, у середньому на нього накладається квінтово-секстове (з малою секстою) співзвуччя від «с¹», в результаті чого

відбувається дисонування зменшеної октави « A_1-as^1 ». Поки чуються відзвуки початкової структури, на її верхню частину накладаються нові звуки, із підвищенням регістру звучання стихає, аж до *ppp* у четвертому такті на « h^3 », яке, знову ж, на рівні хроматичного півтону дисонує із попереднім « b^1 ». Цілотактова пауза розділяє першу і другу хвили розвитку. В останній, що розпочинається із секундового грона « $f-g-as$ », вже без басової педалі, такі акордово-сонорні «плями» звершуються « fis^4 », – знову на спаді динаміки до *ppp*.

У другому розділі організація музичної цілісності відбувається на основі використання фігури *perpetitio*, що застосовується до кожного зі звуків (при цьому зауважимо, що кожен звук шістнадцятої тривалості виписується окремо, без групування, що надає йому «індивідуальної» ваги), які поступово з'являються навколо початкового « c^2 ». У свою чергу, це створює ефект розширення простору або розширення рефлексуючої свідомості: « c^2 », « c^2-des^2 », « c^2-b^1 », « $a^1-b^1-c^2-des^2$ », « ges^1-f^1 », « $a^1-b^1-c^2-des^2-es^2$ », « $ges^1-f^1-es^1$ » і т.д. – аж до витриманого « Des_1 » у крайніх регістрових низах (такт 16), яке відзвучується « h^3 » у верхньому регістрі інструмента (приклад 3.2.22).

У другій хвилі цього розділу після стрімких низхідних ліній знову співставляються регістри, створюючи між крайніми витриманими звуками (відстань більше чотирьох октав) ефект простору, в якому знаходиться всюдисуща свідомість, а поява тріольних груп динамізує розвиток при підході до кульмінації. Завершується другий розділ (такт 34-й) кластером у низькому регістрі в септімовому об'ємі від « A_2 » (приклад 3.2.23).

У третьому розділі з'являються рельєфні мелодичні лінії у верхньому та середньому шарах фактури, що звучать на фоні органного пункту « Es_1 ». Вигнутість ліній, химерність, ритмоінтонаційна мінливість, насиченість мелізматикою, тріольними, пунктирними і синкопованими групами (приклад 3.2.24) – такі риси надають викладу вигляду арабесковості.

У фінальному розділі імітаційно та орнаментально-фігураційно розвивається квартово-секундовий мотив – « $b-es^1-f^1$ », « $h-e^1-fis^1$ », що розростається до секстово-секундового, при цьому потактно чергуються

пришвидшання та сповільнення та постійно розширюються рамки діапазону до крайніх регістрів та до максимальної гучності. Такий розвиток приводить до кульмінаційних вигуків кластерів, що переходять в окремі згасаючі звуки, – в останніх чотирьох тактах композитор застосовує елементи серійності на фоні витриманого органного пункту «Es₁» («g²-fis¹-Es-a-as¹» та «fis²-d³-h³-c⁵»), – після чого чуються лише їхні відзвуки у найвищому регістрі, які викликають медитативні відчуття (приклад 3.2.25).

Серед творів, що з'явилися на зламі XX – XXI століть і мають світоглядні паралелі з попередньо проаналізованим твором «Відзвуки» Михайла Шведа, – «*Aband – Patience*» (1991), «*Кольорові звуки. Evening Solitarre Paysage*» (1995) Кармелли Ценколенко, «*Postludium*» Богдана Сегіна (2000), «*Illuminatio I або три враження*» (2007), «*Графічна соніфікація пам'яті*» – аудіовізуальна композиція для фортепіано, електроніки та інтерактивного відео (2019) Остапа Мануляка (другий твір – (у співпраці із Назаром Скрипником), «*Моління про чашу*», «*Світ ловив його*» Олександра Щетинського та ряд інших, які привносять в окцидентальний простір орієнтальні рефлексивність і медитативність.

Повертаючись до широкого кола музичної жанровості, вкажемо й на один з останніх медитативних експериментів – це твір, жанр якого визначено авторами **Іллею Разумейком** та **Романом Григорівим** як «сон-опера», з назвою «**НепрОсті**» (2016) за однойменним романом Тараса Прохаська. Під час виконання дійства, яке розпочинається опівночі, публіці пропонується розташуватися на матрацах у фойє без мобільних телефонів, які заважають медитативному зосередженню. «Під час звучання медитативної музики (фортепіано, віолончель, контрабас, акордеон, ударні, електроніка) слухачі/глядачі, на відміну від традиційної оперної вистави, можуть і повинні спати. Після пробудження вони розповідають або записують свої сни/образи» [14, с. 97–98], в результаті чого відбувається активізація «Я»-особистісної свідомості.

3.3. Результати культурної зустрічі крізь призму поєднання семантико-стилістичних моделей

Виокремлення трьох семантико-стилістичних моделей у концепції культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ґрунтується на маркуванні головних рис, притаманних орієнтально-образній, арабесково-сецесійній або рефлексивно-медитативній сфері. Безумовно, такий поділ є досить умовним, теоретичним, при цьому у реальних творах проявляються риси різних моделей.

Звернемося до опусу, в якому надзвичайно рельєфно втілено вказаний синкретизм – поєднання рефлексивно-медитативної та арабесково-сецесійної моделей, – *циклу «Писанки» (1982–1989) Олександра Козаренка* [29], котрий в музично-інтерпретаційній площині маркує один із унікальних артефактів світової культури, відомих від індоєвропейської доби. Семантика писанки, що отримала чисельні специфічні вияви на наступних історичних етапах, розвивається у контексті двох важливих змістових сфер, перша з яких стосується символіки яйця як одвічного первня життя, друга – виводить на широкі горизонти уявлень і вірувань тієї чи іншої спільноти, сенс яких закодований у зображених лініях і фігурах та загальній палітрі витвору. Не дивлячись на те, що писанка є одним із важливих атрибутів української культури, це явище має спільне індоєвропейське походження та широке розповсюдження також в іранських, тюркських та інших народів. Таким чином, писанка є й символом поєднання окцидентального та орієнтального типів мислення, дослідження чого є надзвичайно актуальним у сучасну добу глобалізації, у тому числі – на матеріалах інтерпретації писанкової символіки в академічному мистецтві, прикладом чого є фортепіанний цикл Олександра Козаренка.

Експлікуючи проблему «культурної зустрічі» окциденту та орієнту у вивчення творчості Олександра Козаренка, звернулися до досліджень, в яких висвітлюються ті чи інші аспекти творчості мистця. Насамперед, це монографії Ольги Коменди «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець»

[152], Любові Кияновської «Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.» [127], дослідження жанрово-стильових моделей у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття – Світлани Салдан [292], трансформації засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття – Наталії Посікіри-Омельчук [265], фортепіанної творчості українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України у 1980–1990-х роках – Наталії Ревенко [271]. Це й низка статей, як, наприклад, про ліричний первінь у творчості мистця – Стефанії Павлишин [248], про музичний світ Олександра Козаренка як індивідуальний вимір інтонаційного образу світу – Юрія Чекана [339], присвята до сорокаріччя композитора, піаніста і диригента – Наталії Швець-Савицької [350] та ін.

Отож, керуючись метою увиразнити риси «західного» і «східного» типів мислення, звернемося до фортепіанного циклу «Писанки» Олександра Козаренка як прикладу відображення «культурної зустрічі» окцидентального та орієнтального типів музичного мислення. П'ять п'єс, написаних у 1982–1989 роках, є особливими у творчій долі автора, оскільки створення першої із них знаменує перехід від експериментаторства до «свідомої композиторської роботи» [152, с. 20].

Зазначимо, що цикл Олександра Козаренка є продовженням лінії національного «музичного писанкарства», прикладом чого є, зокрема, Сім фортепіанних поліфонічних варіацій «Українські писанки» Лесі Дичко (1972), для творчості якої притаманна особливо яскраво виражена живописність (згадаємо, хоча б, хорові концерти «Французькі фрески», «Іспанські», «Швейцарські», кантати «Карпатська», «Сонячне коло», хори «Лісові далі», «Сонячний струм» та ряд ін. [218]). Мисткиня втілила приклад особливо виразної візерунковості, в якій вгадуються риси як арабесковості, втіленої на яскраво-національному матеріалі сфері ладовості та ін.

Аналіз наукових джерел показав, що у циклі «Писанки» Олександра Козаренка дослідники вирізняють взаємопроникнення коломийки і джазу (Павлишин, 1993), відсутність «яскраво виражених жанрових властивостей», у

результаті чого усі п'єси постають як форми, «згладжені імпровізаційним становленням... фантазійно-бурлескним характером несподіваних образних переключень і модуляцій» [152, с. 62], асоціації з іронічно-гротескними образами у фортепіанній творчості ХХ століття [152], переосмислення характерних гуцульських ритмоінтонаційних, ладових, тембральних та інших моделей, мозаїчність викладу тематизму, поданого крізь призму постмодерного світовідчуття [265, с. 177] та ін. При цьому акцентується імпровізаційність як ознака і народно-інструментального (у даному випадку – гуцульського), і джазового типів музичного мислення [265, с. 177]. Усі ці ознаки вказують на основоположну роль у музичному мисленні та мовленні творів окцидентального типу мислення.

Отож, нижче детальніше проаналізуємо кожен із п'яти п'єс, вирізняючи ті характерні риси «Писанок», які вважаємо ознаками впливу питомо орієнтального типу мислення та його поєднання з окцидентальним у художньому цілому.

«Писанка» №1 *Andante* розпочинається із одноголосного викладу візерункової теми, що нагадує коломийковий тематизм та ілюструє витончену гуцульську орнаментальність. Водночас, тема викликає аналогії до орнаментальності східних типів – арабесковості, що зображує вишукані рослинні елементи, та моресковості, яка апелює геометричною фігуральністю. Тема звучить у низькому регістрі, викликаючи аналогію до варіацій *basso ostinato*, розпочинаючись із секундових ходів від «С – D – E – D», що символізує «розкручування» лінії із завитка за зразком символу безкінечника чи в аналогії до розташування квіткової серцевинки, і розгортається вгору і донизу у квартовому діапазоні (приклад 3.3.1). Прикметно, що донизу ця кварта є чистою, а вгору – збільшеною, або, якщо мислити лінійно, у контексті діатонічної ладовості, то є лідійською квартою, в результаті чого створюється загальний діапазон теми в рамках великої септіми. Таке привнесення до змальованих звуками традиційних орнаментів гострої напруженості тритону і великої септіми, викладених поза традиційною мажоро-мінорною тональною

організацію, на «виході» із неї, як «знаків» сучасного, постмодерного погляду (нагадаємо, саме ці інтервали, а також малу секунду трактує Олександр Козаренко-музикознавець у праці «Феномен української національної музичної мови» [146] як такі, що символізують модерність цієї мови), – саме таке привнесення дає підставити вбачати у викладі теми першої «Коломийки» «режисерський» тип авторської рефлексивності за концепцією Людмили Шаповалової [348].

Тема розвивається лінійно, рухаючись у секвентній транспозиції, що нагадує принципи алеаторики, – in C, in A, in E, in D, при цьому поступово підвищується звуковисотний рівень та ніби з'являються нові орнаменти на писанці, – в аналогії до такого процесу відбувається нашарування голосів у фортепіанній фактурі, аж до п'яти таких ліній, структурованих у різноакцентну тріольність. У цілому, імітаційний розвиток музичної тканини наближується до фугованого, із використанням *strett*'них проведення теми.

У процесі розгортання «Писанки» №1 поступово проявляються наступні її риси. На розвитковому етапі – подієве розгортання, властиве драматургії західноєвропейської музики, сповнене пристрастних почуттів автора, які виникли як реакція на попереднє представлення писанкових символів і сенсів. При цьому з'являються яскраві сонорні ефекти, що творять той паралельний погляд «режисера», який є однією з ознак рефлексивності. На заключному етапі – заспокоєння, що є, водночас, часом для осмислення попередніх емоційних колізій і відповідної подієвості, – відповідно, цей стан, за концепцією рефлексивності, яку використовуємо у даному дослідженні, можемо протрактувати як «дискретна» рефлексивність.

У «Писанці» №2 *Giososo* тема виростає із ямбічного зерна, що складається із висхідного тріольного мотиву та його вершинного завершення, здобутого альтераційно загостреним півтоновим ходом. У результаті, у п'єсі представлено яскраву картинку гуцульської ужитковості завдяки надзвичайно картинному змалюванню писанкових фігур – для цього використовуються засоби гуцульського ладу, розмаїта гармонічна барвова палітра, а також поєднання

тонкої рубатності у викладі теми у верхній лінії та quasi токатності, яка ніби «ставить» крапки і проводить лінії у геометричні візерунки, в лінії канонічної імітації (приклад 3.3.2). Як зазначає Наталія Посікіра-Омельчук, «звукопис у цій «Писанці», передусім, має графічну природу, закладену вже у початковому імітаційному принципі накладення ліній. Згодом, у токатному фрагменті можемо говорити про елементи точкового (пуантилістичного) рисунку» [265, с. 166–167]. Така специфіка музичного мислення, з одного боку, виявляє характерні риси гуцульського мистецтва, а з іншого – викликає аналогії до арабської каліграфічності як феномену світової культури.

Водночас, головною ознакою впливу орієнтального типу мислення на концептуальне вирішення цієї п'єси є постійне відчуття «присутності автора». На нашу думку, ремарка *Giososo* стосується не тільки атмосфери карпатської весни, змальованої засобами геометричної символіки та чіткої, подекуди майже пуантилістичної, токатності, а й весело-грайливого ставлення автора до описаної картини, що у контексті даної дисертації трактуємо як рефлексивний тип «режисера».

«Писанка» №3 *Andante*, написана через три роки від попередніх п'єс, сповнених юнацького експериментаторства, виявляє інший спосіб новаторського підходу до традиції. Композитор звертається до автентичного першоджерела – весільної пісні із записів Оскара Кольберга «Калинові квіти, / калинові квіти, / кланяються вам діти...».

Увага до традиції проявляється й у конкретних музично-мовних засобах – використанні усталеної європейської тонально-гармонічної системи, жанру вальсу та ін. Водночас, секундовість, якою оформлені ряд мовних одиниць – і вже перший акорд (тонічний септакорд із одночасним звучанням терцієвого і квартового тонів), і початковий виклад теми, подальша багата кластерність і яскраві сонорні ефекти, – усі названі засоби наповнюють вказану традиційну основу «свіжим», модерним мовленням, що у контексті весільної тематики творить тонке неоромантичне світовідчуття (приклад 3.3.3).

У подальшому розвитку п'єси епізодично застосоване тонке арабескове

письмо, в якому Наталія Посікіра-Омельчук вбачає «певні ознаки гуцульської сецесійності» [265, с. 178], котра «неначе створює ефект «заквітчаності» фактури» [265, с. 178] – припускаємо, що мова йде про підхід до кульмінації (такти 24–25). Окрему увагу варто звернути на багату мелізматику, якою також «уквітчана» музична тканина. На нашу думку, вона є одним із яскравих прикладів взаємопроникнення «західної» та «східної» музичної культур на рівні самого музичного мовлення.

Таким чином, третя писанка жанровими засобами елегійного вальсу та лірико-драматичного подієвого розгортання типовий окцидентальний тип мислення. Натомість, осмислення вказаної подієвості у «тихій кодї», де звучить вальсова тема у низькому регістрі, є прикладом роботи рефлексивної свідомості, у даному випадку – «дискретного» типу.

У «Писанці» №4 *Tranquillo*, котра, за вказівкою автора, ґрунтується на весільних інструментальних награваннях села Мишин, представлено багатий і розлогий розвиток такого роду тематизму. Тема, викладена у домінантовому ладу in D з ознаками гуцульського звукоряду, збагачена чисельними мордентами (а подальшому – довгими трелями у кульмінаційних моментах), розвивається у розспіві від верхнього домінантового устою до тонічного, згодом до нижнього варіанту домінантового устою. Уся мініатюра витримана в єдиній настроєвій палітрі, яка яскраво ілюструє імпровізаційність народно-інструментального мистецтва. У всьому мелодико-гармонічному і фактурному багатстві твору «чуються» барви гуцульської писанки, що виграють пишними переборами цимбал (приклад 3.3.4).

Якщо «західний» тип мислення пов'язаний, насамперед, із вираженням емоційних станів, а «східний» – із враженням як самим станом, то подієвий розвиток у цій мініатюрі є результатом вказаного вираження емоцій, натомість четверта писанка як ціле є яскравим, колоритним «враженням».

«Писанка» №5 *Ritmico* відтворює типово окцидентальний тип мислення. Твір сповнений нестримної стихійної енергії, що виростає із коломийкового зерна, яке надається до активного розвитку, у тому числі з додаванням джазових

музично-мовних елементів (приклад 3.3.5). Лише останній звук «F₁» з ремаркою *secco* є алюзією до образу автора, який «усміхається» (приклад 3.3.6) [29].

Проведене дослідження показало, що фортепіанний цикл «Писанки» Олександра Козаренка є прикладом реалізації «культурної зустрічі» окциденту та орієнту на рівні музичного мислення та відповідних засобів музичної мови. В опусі відображаються характерні ознаки двох семантико-стилістичних моделей – арабесково-сецесійної, котра розповсюджена в західноукраїнській музиці у традиції галицької сецесії як форма особливо витонченого, графічно «видимого» звукопису, та рефлексивно-медитативної, в якій втілюється споглядальна грань світовідчування, подаються реакції автора на звучання та ін. Остання модель, характерна для орієнтального мислення, через використання яскравої національної символіки (цимбали тощо), набуває значення питомо-української, що трактуємо як результат культурної зустрічі на рівні світоглядності і музичного мислення.

Отже, рефлексивно-медитативна модель культурної зустрічі Заходу і Сходу, обґрунтована у представленому розділі, має витoki у феноменах рефлексивності та медитативності як орієнтальної, так і окцидентальної традицій. Якщо остання має витoki у філософській споглядальності Арістотеля, Платона та інших античних мудреців, то орієнтальні рефлексивність і медитативність стали результатом активного зацікавлення Сходом, насамперед, дзен-буддизмом, індуїзмом та ін.

При проведенні дослідження спиралися на ідеї знакових для теми дисертації музикознавчих концепцій – Олександри Самойленко [293], адже вагому роль у процесі культурної зустрічі відіграє найбільш «глибинний» рівень діалогу, що виявляється у процесі музичного діяння / сприйняття як катарсису, адже він, на нашу думку, ілюструє саму сутність двох типів світобачення – окцидентального та орієнтального; а також концепції Людмили Шаповалової [346–348], у результаті чого прийшли до висновку, що усі три типи рефлексивної свідомості, обґрунтовані авторкою, у більшій чи меншій мірі, представлені у специфіці музичного мислення.

У зарубіжній фортепіанній музиці маркерами вказаного світовідчуття стали «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1944) Олів'є Мессіана, інтуїтивне музичне пізнання композицій Джачінто Шельсі, буддистські музичні експерименти Джона Кейджа (Концерт для фортепіано з оркестром, «4' 33»), Алана Говганеса (фортепіанна сюїта «Shalimar», соната «Bardo» op. 192) та ряд ін.

В українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть напрацьовано вагомий контент вираження рефлексивності, знаковим прикладом чого став цикл «Відображення» op.16 Бориса Лятошинського, рефлексивність присутня у фортепіанній сецесійності Василя Барвінського та ін.

Канон медитативності, яка трактується як «тиха музика» та «метафорична музика», створює Валентин Сильвестров. «Тиха музика» для струнного оркестру здійснила вагомий вплив на подальше формування стилістики української композиторської школи, розвитку тенденції тихої медитативної споглядальності; у фортепіанному циклі «Кітч-музика» змальовано емоційні стани, витримані у рефлексивно-медитативному діапазоні, що творять новий стиль – метафоричну музику, оснований на повній композиційній та мелодичній свободі; у симфонічній поемі для фортепіано та оркестру «Метамузика» множинні накладення лінеарних звучань у різних інструментів оркестру створюють фонічне тло для прояву медитативної сутності соліста, звучання якого «зависають» у сонорному просторі.

Медитативність як ліризм втілений у творчості Євгена Станковича, зокрема, яскравим взірцем, що презентує рефлексивно-медитативне музичне мислення, є лірико-філософська елегія «Quid pro quo» – Камерна симфонія № 9 для фортепіано соло та струнного камерного оркестру Євгена Станковича, що спонукає до глибинної рефлексії, котра у процесі розвитку твору набуває медитативного рівня. Лірична філософічність твору втілена, насамперед, у партії солюючого фортепіано, яке вступає у різноманітні типи діалогу з оркестром.

Особлива релігійна медитативність відображена у Третньому концерті для

фортепіано з оркестром «Ave Maria» Алемдара Караманова, творі, який має яскраві прояви орієнтальної образності, і де засобами «поміркованої полістилістики» передається взаємозв'язок людини з Природою і Богом. Культурну зустріч, втілену у творі, бачимо у поєднанні колоритної ранньохристиянської образності, глибинної молитовності та безмежно-просторової, східного типу медитативності.

Описані концептуальні і стилістичні тенденції, марковані у творчості Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича та сучасників, продовжені у фортепіанних творах Ганни Гаврилець, Кармелли Цепколенко, Олександра Щетинського, Святослава Луньова, Вікторії Польової, Богдани Фроляк, Михайла Шведа, Любови Сидоренко, Остапа Мануляка, Богдана Сегіна, Максима Шалигіна та ін.

Наприклад, у фортепіанному циклі «Гравітації» Ганни Гаврилець переданий стан, в якому знаходиться авторка, споглядаючи природу – падання сніжинок, що є одним із прикладів реалізації земного тяжіння. У п'єсах циклу поєднано окцидентальну авангардність музичного мислення, яка проявилася у вигляді стильового і технічного синтезу, сповненого експериментального пошуку, та «перебування-у-стані» тонкого відчуття і перейняття природи, викликане швидкоплинною емоцією, характерного для східних практик, що виражається засобами творення просторово-візуальних ефектів.

Безперечно, у процесі художньої творчості відбувається поєднання рис різних семантико-стилістичних моделей, прикладом чого є, зокрема, проаналізований цикл «Писанки» Олександра Козаренка, в музиці якого присутні риси як активної подієвої, так і рефлексивної драматургії, що представляються, відповідно, окцидентальний та орієнтальний типи мислення, а «рефлексивні взаємини» автора із суб'єктом музики реалізуються за прикладом різних моделей, із яких найбільш вагомо представлені «дискретна», що передає рефлексивно-осмислювальну реакцію автора після подієвого розгортання, та «режисерську», котра передбачає постійну «приховану» присутність автора та його певні реакції на музичну подієвість.

ВИСНОВКИ

Проблема взаємопереплетення і взаємозбагачення культур Сходу і Заходу, яка є особливо актуальною у сучасному глобалізованому суспільстві, зумовила зміни у різних сферах культури, у тому числі в музичному мистецтві. Відтак, українська музика у ХХ – на початку ХХІ століть розвивається у контексті глобального сприйняття світу, одним із результатів якого є культурна зустріч окциденту та орієнту, семантико-стилістичні прояви якої стали предметом представленого дослідження. Виконання завдань дисертації дає підстави для укладення наступних висновків.

1. Окреслення історіографії проблематики, в якій сформовано теоретичні засади музикознавчого осмислення філософії культурної зустрічі окциденту та орієнту, було здійснено на основі низки теорій і концепцій у сфері гуманітаристики. Ключовими для формування концепції дисертації стали ідеї Едварда Ваді Саїда щодо феномену орієнталізму та його втілення в музичному універсумі крізь призму бачення образу «Іншого» у контексті імагологічного підходу – у концепції Олени Берегової, «“нового” орієнталізму» Ангеліни Мамони, взаємодії культур у процесі становлення світової культури – Віолетти Демещенко та низки інших праць філософського, культурологічного, літературного та інших напрямків. При цьому в дослідженні орієнтального Імаго враховуємо ієрархію комунікації (Ролан Барт), що відображено у трактуванні музичних творів як «відкритого тексту» та долучення до спільного світового «метатексту».

Експлікація окресленої проблематики у музикознавстві була здійснена на основі втілення ідей і поглядів, сформульованих у наступних концепціях. Це концепція *діалогічності* Олександри Самойленко, в якій акцентуємо ідею є трактування культури з позицій «ноетичного», коли поняття Пам'яті, Гри, Любові стають смисловими інстанціями музичного діалогу, із семи форм якого для представленого дослідження найбільш важливим є катарсичний, що є результатом як активного діяння, так і пасивної рефлексії. Це також концепція

рефлексивної свідомості Людмили Шаповалової, в якій обґрунтовано поняття «нової семантики рефлексивного типу», медитативного тематизму, рефлексивної драматургії та ряд ін. Вагомим кроком для створення концепції роботи стало дослідження *орієнту в музиці* Тетяни Младенової. Нарешті, це концепція *відображення національної ментальності в музиці* Вікторії Драганчук-Кашаюк, в якій обґрунтовано рівні і специфіку такого відображення. Опрацювання низки досліджень, присвячених фортепіанній музиці (Наталії Посікіри-Омельчук, Ольги Стрілецької, Наталії Рябухи та ін.), створило підґрунтя для максимально рельєфного увиразнення результатів культурної зустрічі.

2. Аналіз понятійно-категоріального апарату дослідження показав, що тісні контакти культур, котрі виникають у процесі діалогу Заходу і Сходу, стали дієвою передумовою вказаної культурної зустрічі окциденту та орієнту у глобалізаційному просторі. Як наслідок постійного процесу конвергенції, що відбувається протягом століть, і найбільш активно – у другій половині ХХ – на початку ХХІ, специфічні світоглядні і музично-мовні риси «Іншого» проникають у власний культурний тезаурус, маркуючи спільні витоки цивілізацій Заходу і Сходу, котрі лишилися на глибинному ментально-світоглядному рівні у культурах «аполонівської душі» та «прасимволу Дао» (аналогії у релігійних та інших образах і сюжетах в давньогрецьких, ведичних, християнських та інших парадигмах). Проте, гіпертрофовані вияви цього процесу можуть спричинити глобалізаційне поглинання сильнішим «Своїм» слабшого «Іншого», коли втрачається розмаїття варіантів світових культур та «стирається» національна ідентичність. Сьогодні процес зближення культур відбувається під впливом акультураційних факторів, які набули особливого розвитку в постінформаційну добу нового – «екранного» типу культури та при формуванні так званого «світового села» (Маршалл Мак-Люен).

На підставі проведеного дослідження пропонується *дефініція «культурної зустрічі»*: це феномен, сутність якого полягає в його результативності, що дозволяє трактувати його у концепції дослідження як наступний, вищий рівень

взаєморозуміння після діалогу; ключовою ознакою «культурної зустрічі» є взаємопроникнення характерних ментальних і семантико-стилістичних рис «Іншого» і «Свого» на міжкультурному – міжцивілізаційному рівнях. Таким чином, представлена у дисертації концепція є сутнісно відмінною від концепцій діалогічності Заходу і Сходу.

Звертаючись до української світоглядності, виявили вагому роль орієнту у життєтворчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Агатангела Кримського та ін. Маркування головних рис національної ментальності дало підстави для обґрунтування мамаївського архетипу з рефлексивним типом свідомості, ментальними основами якого є софійність і кордоцентризм, який відображає сутність українського світосприйняття, позначеного, в силу географічного положення та історичних колізій, постійними взаємозв'язками з орієнтальними культурами, передусім візантійською, кримсько-татарською та ін. Відтак, в українському світогляді найбільш рельєфно марковані Степовий, Кримський, Турецько-османський варіанти Імаго.

Аналізуючи специфіку української ментальності, виявили «укорінені» питомо-орієнтальні риси, які вже не асоціюються з «Іншим», а набули значення «Своїх», і відображаються у фортепіанному вираженні (як і в інших мистецьких сферах) на семантичному і стилістичному рівнях. У цілому, специфіка українського опанування орієнту бачиться як природній процес, зумовлений національними екзистенціальними характеристиками, що відображається у мотиві захисту рідної землі, але не загарбання землі «Іншого», до якого виражається глибинне розуміння, позбавлене екзотизму, а передане через одвічну українську кордоцентричність.

На підставі осмислення сутності українського орієнталізму в його музичній версії у дослідженні запропоновано обґрунтування трьох моделей культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці, що є однією із основоположних ідей у концепції представленої дисертації.

3. Історія європейського музичного мистецтва свідчить, що формування Імаго Сходу в європейській музиці відбувалося, насамперед, у руслі

фантазійного екзотизму як семантичного і стилістичного маркера «Іншого». Найбільш яскраво це проявилось в музично-театральних жанрах, прикладом чого є опера «Китайська принцеса» (1729) Луї Огюстена де Ріше, опера-балет «Галантні Індії» (1735) та опера «Зороастр» (1749) Жана-Філіппа Рамо, опери «Викрадення із сералю» (1782) Вольфганга Амадея Моцарта, «Аїда» (1871) Джузеппе Верді, «Чіо-Чіо-сан» (1904) і «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні, «Соловей» (1914) Ігоря Стравінського та ряд ін.

В інструментальній музиці вказана тенденція відобразилася у широкому спектрі творів та ідей, починаючи від орієнтального компонента в музиці французьких клавесиністів, «Турецького рондо» Вольфганга Амадея Моцарта і «Турецької симфонії» Франца Ксавера Зюсмайєра та ін. У процесі музичного історичного розвитку, під впливом літературних та інших явищ («Західно-східний диван» Йоганна Гете та ін.) європейський орієнталізм позбавився зовнішнього екзотизму, натомість яскраво проявився в екстатизмі творів Кароля Шимановського, в рефлексивності та/або медитативності музики Бориса Лятошинського, Кшиштофа Пендерецького, Валентина Сильвестрова, Гії Канчелі, Альфреда Шнітке, Алемдара Караманова, Арво Пярта, в піфагорейському захопленні вібраційною музикою Карлгайнца Штокгаузена, в паломництві до культури й світобачення Сходу Олів'є Мессіана, дзен-буддизмі Джона Кейджа, пошуках Стівена Райча, Філіппа Гласа та ін.

Задля показу різних підходів до втілення орієнту в європейській фортепіанній музиці, у дослідженні було проаналізовано «Східні картини» (1848) та «Арабеску» C-dur (1838) Роберта Шумана, цикл «Арабески» (1888–1891) Клода Дебюссі, Моріса Равеля, цикли «Маски» op. 34 (1916) Кароля Шимановського і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1944) Олів'є Мессіана, розглянуто окремі твори Джачінто Шельсі, концепції Концерту для фортепіано з оркестром (1958), п'єси «4' 33» (1952) Джона Кейджа та ін., в яких виявили впливи Арабського, Індуського, Іберо-мавританського та інших Імаго та їх вторинні арабесково-сецесійні та рефлексивно-медитативні вияви.

4. 3 метою маркувати прояви та концептуалізувати семантико-

стилістичні моделі культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть було розглянуто загальну ситуацію проникнення елементів східних Імаго в українську світоглядну картину (як, наприклад, орієнтальні поезії «Весна в Єгипті» (1910) Лесі Українки, «З єгипетського циклу» Якова Жарка (1928), новела «Арабески» (1927) Миколи Хвильового та ряд ін.). Виявлено, що для українського орієнталізму не притаманні екзотизм чи ворожість у змалюванні орієнтального Імаго, а навпаки – національна щиросердечність, котра, як правило, наповнює образ «Іншого» розумінням і відчуттям його природи, є віддзеркаленням споконвічного сприйняття українцями і західної, і східної традицій, що витворило цілісний, унікальний феномен національного світовідчуження, сповненого і напруженої душевної боротьби, і рефлексивного самозаглиблення основоположного українського мамаївського архетипу.

У результаті проведеного дослідження української фортепіанної музики виявили, що етнічна імагосемантика орієнтального характеру представлена різноманітною палітрою творів у широкому семантико-стильовому діапазоні, що став основою трьох обґрунтованих моделей культурної зустрічі, які мають здатність поєднуватися на рівні одного твору. У витоках цих моделей вбачаємо і паралельні, й перехресні окцидентальні та орієнтальні джерела. Отож, трансформація орієнту в українській культурі відбулася під впливом дії тенденцій екзотизування, арабесковості, рефлексивності та/або медитативності, за якими, на нашу думку, і визначаються три головні моделі культурної зустрічі в українській фортепіанній музиці.

Перша тенденція, що сформувала орієнтально-образну семантико-стилістичну модель, найяскравіше проявилася в алюзіях до вказаної образної сфери у сюїтах «Кримські ескізи» (1908), «Тисяча та одна ніч» (1926), п'єсі «Іспанія» (1947) Сергія Борткевича, у тонкому звукопису мініатюр у циклах «Порцелянові чашки» (1930), «Східний альбом» (1940), «Легенди» (1944), у п'єсі «Срібна злива» (1948) Всеволода (Петровича) Задерацького та ін. У цілому, у цій моделі перетворено основні засади звукоживопису Клода Дебюссі та Кароля

Шимановського, що передбачають яскравість ладотональних і гармонічних барв, специфічні фактурні рішення, роботу із відповідними образними моделями – «східної млість» та ін.

Друга тенденція, якій відповідає арабесково-сецесійна семантико-стилістична модель, виразилася в орнаментальності мелодики і фактури, що має витоки в арабесковості мініатюр Роберта Шумана та Клода Дебюссі та ін. Основними рисами цієї моделі є витонченість і загадкові рисунки ліній, що викликають алузії до східної літерної та орнаментальної графіки. Арабесково-сецесійна модель проявилася у двох образно-семантичних сферах. Витоки першої знаходимо у творчості Миколи Лисенка, який у п'єсі «Мрії» ор. 13 зобразив витончену візерунковість, поєднавши арабесковість з витончено-мрійливою рефлексивністю, продовжена у творчості Василя Барвінського, зокрема, у циклах П'ять прелюдій (1908), «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Бій-Біль-Перемога Любові» (1915) та ін. Інший варіант трансформації арабесковості – яскравий етнічний варіант цієї тенденції, що має назву гуцульській сецесійності, котрий набув розмаїтих виявів у фортепіанних творах Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Богдани Фільц, Олександра Козаренка та ін.

Аналіз взірців української фортепіанної музики дозволив укласти типологію арабесковості, котра є результатом поєднання західноєвропейських тенденцій музичного осмислення орієнту та національної традиції гуцульської сецесійної арабесковості: 1) витончені фігураційні лінії по гармонічній схемі, які виростають в арабески широкого дихання, «блукаючи» між партіями лівої і правої рук; 2) мелодична лінія, котра розвивається між витриманими опорними тонами мелодії і твориться поєднанням гармонічної і мелодичної фігурацій, почасти із додаванням мелізматика; 3) постійне повторення на різних висотах мелодичної формули, яка створює візерункові орнаменти; 4) фрази-перегуки між регістрами, що звучать у багат шаровій фактурі, типовій для пізньо- та неоромантичних екстатичних образів; 5) єдина стрічка всієї гармонічної вертикалі, створена паралельними лініями голосів, де принцип лінійності

закладений у викладі теми, як правило, паралельними секстакордами.

Третя тенденція основана на рефлексивності і медитативності, які мають декілька джерел, що зустрілися у музичній культурі – це європейський тип медитативності, сформований крізь призму піфагорівської ідеї числа та платонівської споглядальності, візантійсько-християнський релігійний тип, а також східний, привнесений в результаті активного зацікавлення орієнтом. У процесі розвитку європейського музичного мистецтва, в результаті перетину і синтезу цих тенденцій витворився феномен європейської рефлексивно-медитативної музичної ментальності. У випадку української музики цей феномен набув виразних рис національного способу мислення і світовідчуження, представленого національно-характерним мамаївським архетипом з рефлексивним типом свідомості. Усі описані джерела в їх множинних трансформаціях створили умови для формування відповідної семантико-стилістичної моделі культурної зустрічі Заходу і Сходу, яка є найбільш розповсюдженою в українській фортепіанній музиці, у цілому, та домінуючою у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.

Рефлексивність і медитативність в музиці ХХ століття сповна реалізувалася у медитативних епізодах симфонічних звучань, із чим пов'язана поява тембрового, фактурно-образного та сонорно-тонового (Авет Тертерян), модально-гомофонного (Арво Пярт), споглядально-дієвого (Гія Канчелі) і, власне, медитативного (Валентин Сильвестров) типів симфонізму (Олена Берегова). Ці тенденції, втілені у просторі фортепіанної музики, у тому числі української, дали чисельні високохудожні приклади реалізації рефлексивно-медитативної моделі культурної зустрічі. Її головною рисою є фонічне мислення, просторова сонорність, які проявляються в зосередженості на звуці / звуковому комплексі, повторюваності звукових структур у мінімалістичному цілому, які творять відповідний медитативний стан, в якому ототожнюються Я-образ автора та Я-образ музики (Людмила Шаповалова). Рефлексивно-медитативна модель, втілена у фортепіанних творах Олів'є Мессіна («Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1944)), Джона Кейджа (Концерт для фортепіано з оркестром (1958)),

Алана Говганеса «Містична флейта» ор. 22 (1937) та ряду інших композиторів Заходу, яскраво реалізувалася в українській музиці, знаковим прикладом чого стали рефлексивність циклів «Біль – бій, перемога Любові» (1915) та інших творів Василя Барвінського, «Відображення» ор.16 Бориса Лятошинського (1925) і багатьох послідовників корифеїв національного модернізму, образно-семантична палітра яких простяглася до джазової рефлексивності у «Трьох джазових п'єсах» для фортепіано в чотири руки, «Блюзі» (1964) Мирослава Скорика та ін.

Аналіз ряду творів дає підстави увиразнити такі головні типи медитативних звучань, які у комплексі творять «канон медитативності» в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть: 1) медитативність-метафоричність Валентина Сильвестрова («Кітч-музика» (1977) та ін.), що перегукується із «Тихою музикою» (2002) для струнних, в яких втілено нову стилістику української композиторської школи з вагомою роллю тихої споглядальності; 2) медитативність-ліризм Євгена Станковича (Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» для фортепіано соло та струнного оркестру (2000) та ін.), оснований на глибинній лірико-рефлексивній філософічності; 3) медитативність-релігійність Алемдара Караманова (Третій концерт для фортепіано з оркестром «Ave Maria» (1968)), в якій поєднано окцидентально-християнський та орієнтальний первні – глибинна молитовність і безмежно-просторова, східного типу медитативність.

Описані типи медитативності отримали нові яскраві трансформовані втілення у множинних композиціях зламу ХХ – ХХІ століть, зокрема, у таких, як «Моління про чашу» (1990), «Світ ловив його» Олександра Щетинського, «Aband – Patience» (1991), «Кольорові звуки. Evening Solitarre Paysage» (1995) Кармелли Цепколенко, «Гравітації» (1998) Ганни Гаврилець, «Тіні та примари» (1999) Людмили Юріної, «Postludium» (2000) Богдана Сегіна, прелюдії «Рими» (2000) Любави Сидоренко, «Stück» (2004) Богдани Фроляк, «Xmas Star» («The Christmas Star», 2006) Миколи Ковалінаса, «Відзвуки» (2007) Михайла Шведа, «Illuminatio I або три враження» (2007) Остапа Мануляка, аудіовізуальній

композиції «Графічна соніфікація пам'яті» (2019) Остапа Мануляка та Назара Скрипника, «Сімурґ» у версії для фортепіано (2021) Вікторії Польової та в ряді інших, які втілюють різноманіття проявів медитативності, що виражають такі психоментальні риси, як інтровертність, універсальність світобачення, монологічність висловлювання, занурення у простір надособистісного «Я».

Важливо акцентувати, що у низці творів поєднуються риси декількох визначених моделей, як, наприклад, арабесково-сецесійної та рефлексивно-медитативної, що показано на прикладі проаналізованих творів – від п'єси «Мрії» ор.13 Миколи Лисенка до циклів «Гравітації» Ганни Гаврилець, «Писанки» О. Козаренка та ряд ін. Щодо жанрового вибору, то результати культурної зустрічі окциденту та орієнту, у переважній більшості, реалізувалися в жанрах мініатюри, циклу мініатюр, окремих програмних п'єс, у камерно-ансамблевих творах (з участю фортепіано) – Бориса Лятошинського, Сергія Борткевича, Всеволода П. Задерацького, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Валентина Сильвестрова, Ганни Гаврилець, Олександра Щетинського, Олександра Козаренка, Людмили Юріної, Михайла Шведа, Любави Сидоренко та ряду інших мистців. Підпорядкований законам гегелівської діалектики сонатно-симфонічний цикл, як правило, є полем для вираження подієвого типу драматургії, характерної для окцидентальної музичної традиції, водночас, рефлексивно-медитативні сенси знаковим чином проявилися і у масштабних жанрах – це, наприклад, Третій концерт для фортепіано з оркестром «Ave Maria» Алемдара Караманова, Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» для фортепіано соло та струнного камерного оркестру Євгена Станковича та ін.

5. Проведене дослідження дозволило диференціювати етапи розвитку культурної зустрічі окциденту та орієнту в українській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть, визначивши специфіку кожного із них. Безумовно, така періодизація має досить умовний характер, оскільки риси тієї чи іншої моделі реалізувалися протягом усього означеного часу, більше того – поєднувалися на рівні одного твору. При цьому загальні тенденції є наступними. В українській фортепіанній музиці представлено досить небагато творів, в яких відбувається

екзотизація східного Імаго, що мало місце у першій половині ХХ століття (наприклад, «Кримські ескізи» Сергія Борткевича, що мають аналогії із п'єсами з циклу «Маски» Кароля Шимановського, та ін.). У цей же період яскраво розвинулася арабескова тенденція (твори Василя Барвінського та ін.), що мала прикладом арабесково-рефлексивну стилістику п'єси «Мрії» оп. 13 Миколи Лисенка та ряд творів зарубіжної музики («Арабески» Роберта Шумана, Клода Дебюссі та ін.). У поєднанні з карпатською етнічною характерністю арабесковості дала результатом чисельні твори гуцульської сецесії, яка розвивалася протягом усього ХХ століття (твори Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Богдани Фільц, Олександра Козаренка та ін.). Рефлексивно-медитативна природа фортепіанного виразу віднайшла особливо множинну реалізацію у другій половині – на початку ХХІ століть (знаковими в її втіленні стали твори Олів'є Мессіана, Джона Кейджа, Джачінто Шельсі, Алана Говганеса та ін., в українській музиці – Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Алемдара Караманова та ін.). Перехід від паритетного співвідношення моделей культурної зустрічі у першій половині ХХ століття до домінування рефлексивно-медитативного типу музичного мислення поєднується з яскравим увиразненням національно-ментального ліризму на початку ХХІ століття. Вважаємо це ознакою зміни музично-ментальної та семантико-стилістичної парадигми, сенс якої пояснюється концепцією емансипації звуку (Ніна Герасимова-Персидська), відповідно до якої увага зосереджується навколо одного звуку як самодостатнього музично-вібраційного явища, посилення його тембрально-спектральної сутності (твори Ганни Гаврилець, Людмили Юріної, Михайла Шведа та ін.).

6. Фортепіанна музика, з точки зору дихотомії окциденту та орієнту, має специфіку, зумовлену європейським походженням та історією інструмента. Клавесин-рояль, не будучи учасником східної музичної традиції (як, наприклад, гобой, певні струнно-щипкові та ін.), став творцем яскравої картини окцидентно-орієнтальної зустрічі, показавши промовисті приклади паралелей, запозичень та алюзій у творчості мистців західної традиції, починаючи від знахідок

французьких клавесиністів до художнього перетворення семантичних і стилістичних ознак орієнталізму у творах сучасних мистців, які наповнили традиційну окцидентну виразовість орієнтальними екзотизмом та арабесковістю, протиставили «західній» конфліктній драматургії «східну» рефлексивно-медитативну. Орієнтальні (китайська, японська, арабська та ін.) та пограничні в цивілізаційному сенсі (іберо-американська, іберо-мавританська та ін.) музичні культури, які творять власні фортепіанні традиції на основі запозичення базових принципів європейської академічної музичної творчості, також є результатом задекларованої культурної зустрічі. Серед великого числа творів – сповнені рефлексивно-медитативної зображальності «Фантазії на тему трьох ущелин» Лю Веньцзіня, «Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюня, «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» Ван Цзяньчжона, «Заповнена зірками ніч» і «Музика протягом тисячі осеней» Олексини Луї та ряд ін. Тому перспективи подальших досліджень даної теми вбачаємо у творенні цілісної панорами результатів культурних взаємовпливів у мистецтві ХХІ століття, що вимагає залучення до її сегментів фортепіанних культур Сходу, що розпочали активно розвиватися у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Такі розвідки сприятимуть глибшому розумінню ментальної специфіки націй та їхній взаємодії у швидкоплинному континуумі сучасного глобалізованого світу, і це робить представлене дослідження відкритим до нового бачення не тільки «Іншого», а й «Себе» у контексті світового універсалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдульдін Б. С. Глобалізація і проблема відсталості у постбіполярному світі: автореф. дис... канд. політ. наук: 23.00.04. Київ, 2001. 16 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики: монографія. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу та Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2018. № 3. С. 7–31. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf>(15.08.2024).
4. Алієва З. Образ «Я» / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2013. № 13. С. 3–6.
5. Андросова Д. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка: автореф. дис ... докт. мист.: 17.00.03. Київ, 2015. 36 с.
6. Андросова Д. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве ХХ в.: монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
7. Артеменко В. Национальный образ мира (опыт музыковедческой интерпретации понятия). Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2. С. 35–47.
8. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_spohadu.pdf (15.08.2023).
9. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2014. 18 с.
10. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с.
11. Безбородько О. Національно-вербальний фактор музичної творчості:

автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.

12. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.
13. Бергсон А. Л. Творча еволюція / Пер. з фр. Р. Осадчука. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 316 с.
14. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
15. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
16. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ: Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
17. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 років ХХ сторіччя. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Національна парламентська бібліотека України, 1999. 140 с.
18. Бичко А. Українська ментальність. Джерела становлення: монографія. Київ: Освіта України, 2014. 195 с.
19. Бичко І. Ментальна співзвучність української та європейської філософських традицій: «кордоцентричні мотиви». *Київські обрії: історико-філософські нариси*. Київ, 1997. С. 316–338. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/6040> (13.08.2023).
20. Білецький П. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. 32 с.
21. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.
22. Боднар Д. Арабескова сецесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education»*. (January 29–31, 2022). Kharkiv, 2022. Pp. 1272–1276. URL: <https://geodesy.udau.edu.ua/assets/files/2022/gura/topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31.01.22.pdf>

23. Боднар Д. Елементи «східного» у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького: цикл «Фарфорові чашки». *Мистецтво у нелінійному просторі*: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, 19–20 жовтня 2023 року. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023. С. 90–93. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31158/1/BODNAR%2c.pdf>

24. Боднар Д. Концептуальні основи дослідження східного Імаго у контексті музикознавства. *VIII Конгрес сходовознавців*: збірник матеріалів, м. Київ, 20 грудня 2024 року. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського; Львів–Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 196–199. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-50>; URL: VIII КОНГРЕС СХОДОЗНАВЦІВ | Liha-Pres

25. Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 18–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3>; URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1210>

26. Боднар Д. Культурна зустріч окциденту та орієнту та її проєкції в українській фортепіанній музиці. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 196–203. URL: https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

27. Боднар Д. Орієнт та окцидент: що приховують «Маски» Кароля Шимановського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 212–217. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.858>; URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/858>

28. Боднар Д. Рефлексивна модель світосприйняття в українській фортепіанній музиці: цикл «Відображення» Бориса Лятошинського. *Креативний простір*: електронний науковий журнал. Харків, 2025. № 23. С. 12–13. URL: https://www.newroute.org.ua/wp-content/uploads/2025/01/crp_23_.pdf

29. Боднар Д. Цикл «Писанки» Олександра Козаренка крізь призму «культурної зустрічі» окциденту та орієнту. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І.

Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. Дрогобич, 2024. С. 33–38. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-5>; URL: Випуск 81. Том 1.

30. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Пер.з фр. В. Ховхуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

31. Болтівець С. Мова як вираження національної психіки, душі й свідомості народу. *Дивослово*. 1994. № 7. С. 134–138.

32. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / Пер. з нім. В. Терлецького. Київ: Дух і Літера, 2012. 272 с.

33. Будз М. Композитор В. Задерацький. *Musika humana*. Львів, 2005. № 2. С. 304–307.

34. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. Київ, 2007. № 3. С. 52–63.

35. Булатов Л. До історії процесів глобалізації та їх усвідомлення. *Людина і культура в умовах глобалізації*. Київ: Видавець Парапан, 2003. С. 44.

36. Бутенєв П. Арво Пярт: з тиші / пер. з англ. О. Чагарина. Київ: Дух і літера, 2023. 224 с.

37. Б'юкенен Є. Гетерологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. С. 477.

38. Ваганова О. Роль засобів масової комунікації у процесі глобалізації: автореф. дис. ... канд. політ. наук: 23.00.03. Київ, 2003. 14 с.

39. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / Пер. з нім. В. І. Кебуладзе. Київ: ППС, 2004. 206 с.

40. Ван Юй. Імагологічний дискурс втілення образу Турандот у світовому музичному мистецтві: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2021. 370 с.

41. Височанський Р. Дискурсивна практика орієнталізму: соціокультурні репрезентації іншого: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Львів, 2011. 12 с.

42. Вілсон Е. Українці: несподівана нація. Київ: К.І.С., 2004. 552 с.

43. Габермас Ю. Громадянство і національна ідентичність. *Умови громадянства* / під ред. Варта ван Стінбергена; пер. з англ., передмова та примітки О. Іваненко. Київ: Український центр духовної культури, 2005. С. 49–70.
44. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. В. Купліна. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
45. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Пер. з німецької В. Кам'янця. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
46. Галушко К. Ідентичність. *Соціологічна енциклопедія* / уклад. В. Городяненко. Київ: Академвидав, 2008. С. 147–148.
47. Гантінгтон С. П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / Пер. з англ. Н. Климчук. Львів: Кальварія, 2006. 474 с.
48. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2005. 227 с.
49. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. URL: http://www.gnesinstudy.ru/page/gerasimova-persidskaya_doklad (30.10.2023).
50. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і літера, 2012. 408 с.
51. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. С. 32–39.
52. Герасимчук Л. Чуже і наше: побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації. *Art-line*. 1998. № 7/8. С. 80.
53. Гиса О. «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно-стильовий аналіз. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 2 (21). С. 12–16.

54. Гібернау М. Ідентичність нації / пер. з англ. П. Тарашука. Київ: Темпора, 2012. 303 с.
55. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. *М. Колесса. Вибрані фортепіанні твори* / ред. К. Колесса-Гелитович. Київ: Музична Україна, 1984. С. 5–8.
56. Гоблик О. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2016. 227 с.
57. Гоблик О. Образне розкриття сакрального символу у третьому фортепіанному концерті «Ave Maria» А. Караманова. *Всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців «Музикознавчі студії»*, 25–26 лютого 2015 р., м. Львів: тези. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 23–24.
58. Гордієнко О. Фортепіанні твори Б. Лятошинського. *Музика*. Київ, 1985. № 5. С. 2–3.
59. Горюхина Н. Методика аналізу національного стилю. *Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ: Музична Україна, 1985. С. 81–99.
60. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ: Музична Україна, 1989. С. 52–65.
61. Грабовець О. Релігійний чинник соціально-економічної поведінки за умов глобалізаційних викликів: автореф. дис... канд. соціол. наук: 22.00.04. Київ, 2003. 21 с.
62. Грабовська І., Грабовський С. Ментальність. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн]* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66534 (13.08.2024).
63. Грабовський В. Джон Кейдж – композитор, філософ, поет, провокатор... *Музика: український інтернет-журнал*. 2012. № 6. С. 8–11. URL: <https://mus.art.co.ua/dzhon-keydzh-kompozytor-filosof-poet-provokator/> (18.05.2024).

64. Грицик Л. Відкриття іншого (на матеріалі українсько-грузинських взаємин). *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 2011. С. 201–213. URL: <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/bitstream/123456789/3403/1/2011-Comparativ-2-449.pdf> (24.02.2024).
65. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. *Грушевський М. Твори: у 50 т. / редкол.: П. Сохань (голов. ред.), Я. Дашкевич, І. Гирич та ін.* Львів: Світ. 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 152–164.
66. Гундер Л., Фабрика-Процька О. Творчий портрет Сергія Борткевича як приклад збереження рис ідентичності української музичної культури на чужині. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 74. Том 1. С. 92–98.
67. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2016. 225 с.
68. Декомб В. Клопоти про ідентичність. Київ: Стилос, 2015. 281 с.
69. Демещенко В. Взаємодія культур «Сходу» і «Заходу» як фактор становлення світової культури: дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2005. 232 с.
70. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2019. 193 с.
71. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2005. 14 с.
72. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.05. Київ, 2005. 200 с.
73. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ: Основи, 2004. 602 с.
74. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.

75. Дзюба І. Валентин Сильвестров: вертикаль духу над горизонтами буття. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим* / Уклад. А. Вайсбанд, К. Сігов. Київ: Дух і літера, 2013. С. ііі–хх.
76. Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності: статті, виступи, інтерв'ю, памфлети. Київ: Україна, 2006. 848 с.
77. Дизерінк Х. Імагологія та питання етнічної ідентичності. *Літературна компаративістика*. Київ, 2011. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. С. 382–395.
78. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
79. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2006. 206 с.
80. Додонов Р. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов. Запорожье: р/а «Тандем-У», 1999. 264 с.
81. Дорош Л. Іван Франко і східна література. Буддизм. *Всеосвіта*. URL: <https://vseosvita.ua/library/ivan-franko-i-shidna-literatura-buddizm-341545.html> (15.11.2024).
82. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2016. № 2 (вип. 35). С. 5–13. URL: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/16609> (25.10.2023).
83. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236> (25.10.2023).
84. Драганчук В. Національний Еґо-концепт у музичному дискурсі: теоретичні засади і приклад втілення (за філософією Г. Сковороди). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 41: Музикознавчий універсум. Львів, 2017. С. 6–18. URL:

<https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/16610> (28.10.2023).

85. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9302> (23.10.2023).

86. Дубровний Т. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90 рр. ХХ ст. *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство*. Львів, 2004. № 4. С. 69–76.

87. Дутчак В. Сучасні фольклорні фестивалі на західному пограниччі України в контексті міжкультурної комунікації. *Na Pograniczach. O stosunkach społecznych i kulturowych*. Sanok, 2018. S.161–172.

88. Еко У. Дзен і Захід. Всесвіт. 1991. №3. С.164–170.

89. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.

90. Євтух В. Етносуспільні процеси в Україні: можливості наукових інтерпретацій. Київ: Стилос, 2004. 242 с.

91. Євтух В. Проблеми етнонаціонального розвитку: український і світовий контексти. Київ: Стилос, 2001. 205 с.

92. Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2016. 19 с.

93. Жалейко Д. Три погляди та три прочитання: порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*. 2014. Вип. 8. С. 16–21.

94. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермайер (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.

95. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Комора, 2018. 656 с.

96. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній

культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.

97. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц. *Богдана Фільц. Фортепіанні цикли*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 3–6.

98. Задерацький В. Задерацький Всеволод Петрович. Енциклопедія сучасної України. Beta-версія. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15271 (25.01.2024).

99. Зимогляд Н. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 61. С. 106–116. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/136514> (21.08.2024).

100. Зинькевич Е. Парадоксы целостности. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 10–20.

101. Зинькевич Е. Пение мира о самом себе (В. Сильвестров). *Mundus Musicae. Тексты и контексты*: избр. ст. Киев: Задруга, 2007. С. 377–399.

102. Зинькевич Е. *Mundus musicae. Тексты и контексты*: избр. ст. Киев: Задруга, 2007. 616 с.

103. Зинькевич О. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії*. Львів, 2009. Вип. 3. С. 45–55.

104. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Киев, 1984. 25 с.

105. Ильина А. Особенности драматургии фортепианного цикла В. Сильвестрова «Кітч-музыка». Дослідження, досвід, спогади. Київ, 2004. Вип. 5. С. 27–38.

106. Ивахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький: ПП «Медобори-2006», 2013. 232 с.

107. Ільїна А. Концептуальні та музично-мовні особливості творчості Валентина Сильвестрова у зв'язку з постмодерністською мистецькою парадигмою. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені*

Петра Чайковського. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2005. № 1 (13). С. 17–22. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23024/1/Ilyina.pdf> (27.09.2024).

108. Ільїна А. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2009. 229 с.

109. Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознав. (доктора філософії): 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 225 с.

110. Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність: зб. наук. ст. і спогадів пам'яті П. М. Калениченка (1923–1983): у 2-х ч. Ч. 1.* Київ, 2003. С. 461–493.

111. Калин Р. Конвергенція національних вокальних шкіл як феномен музичної культури (на прикладі діяльності українських співаків на сцені Большого театру в Москві у другій половині ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2013. 223 с.

112. Караманов Алемдар Сабітович. *Національна спілка композиторів України*: офіційний сайт. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2401> (18.03.2024).

113. Карась Г. Іван Франко і музична культура Прикарпаття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2007. Вип. X–XI. С. 18–24.

114. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

115. Карась Г. Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 3–12.

116. Карась Г. Поетичний світ Шевченка в музиці постмодернізму (на прикладі ораторії «Неофіти» Мар'яна Кузана). *Мистецтвознавчі записки.* Київ, 2008. Вип. 13. С. 14–22.

117. Кашаюк В. Національна ментальність в українській і китайській камерній музиці: компаративний аспект. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2024. №3–4 (50–51). С. 26–34. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-3> (18.03.2025).

118. Кашаюк В. Специфіка відображення героїки в українській і китайській музично-ментальних картинах (на прикладі творів Кирила Стеценка і Сянь Сінхая). *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2024. № 6. С. 26–31.

119. Кашаюк В. Український Еґо-концепт як ідеал і національна проблема (підґрунтя для мистецтвознавчого осмислення). *Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти*. 24 грудня 2019 року: збірник матеріалів наукових читань. Луцьк, 2019. С. 27–28. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20974> (22.13.2023).

120. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. №1. С. 50–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8> (23.08.2024).

121. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: Астон, 1998. 300 с.

122. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В. Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали* / Упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 1998. С. 94–100.

123. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України: історичні нариси. Львів: Кінпатрі ЛТД, 2017. 611 с.

124. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой / Пер. О. Мокровольський. *Terra incognita*, 2020. 416 с.

125. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Луцьк, 2008. Вип. 2: Ігор Стравінський: дискурс творчості. С. 120–132.

126. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.

127. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
128. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: видавництво журналу «Ї», 2008. 592 с. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kujanovska/kujanovska-ch1.htm> (14.05.2024).
129. Кияновська Л. Музичні силуети сецесійного Львова. *Art line*. 1998. № 4. С. 6–7.
130. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці XX сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність*. Львів, 1993. С. 37–56.
131. Кияновська Л. Постмодерн як контроверсійний образ гіперінформативного простору сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн. 1: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 12–19.
132. Кияновська Л. Рецензія на монографію Ганни Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття». *Ганна Василівна Карась: біобібліографічний покажчик (до 60-річчя від дня народження) / упоряд.: І. Арабчук, Р. Ріжко*. Івано-Франківськ: Видавництво Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2015. С. 48–49. URL: <http://lib.pnu.edu.ua/files/pokajchiki/karas.pdf> (12.04.2024).
133. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку: сім новел з життя артиста. Львів: ЛДМА ім. М.В. Лисенка, НТШ, 2003. 378 с.
134. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст. *Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали / Упоряд. О. Смоляк*. Тернопіль: Астон, 1998. С. 15–18.
135. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: Тріада плюс, 2009. 355 с.
136. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес україністів: Доповіді та повідомлення*.

Мистецтвознавство. Одеса – Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. С. 11–12.

137. Кіор Н. Літературна імагологія: вивчення образів наших етнокультур у національній літературі. *Питання літературознавства*. Київ, 2010. Вип. 79. С. 290–299.

138. Клин В. Знайомство з творчістю В. П. Задерацького. *Музика*. 1972. № 4. С. 10.

139. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977. Київ: Наукова думка, 1980. 315 с.

140. Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Копиця*. Киев: Музична Україна, 1987. С. 42–63.

141. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 148–159.

142. Ковтун Н. Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Київ, 2008. 20 с.

143. Когут З. Коріння ідентичності: студії з ранньомодерної та модерної історії України. Київ: Критика, 2004. 351 с.

144. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.

145. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2001. Вип. 4. Питання стилю і форми в музиці. С.123–130.

146. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.

147. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. 2011. Вип. 57. С. 3–9.

URL: http://eprints.zu.edu.ua/5227/1/vip_57_1.pdf (25.07.2024).

148. Козловець М. Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ... д-ра філософ. наук: 09.00.03. Київ, 2010. 36 с.

149. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.

150. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1996. 615 с.

151. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2016. 244 с.

152. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с.

153. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского: Эпоха. Коллизии. Драматургия: исследование. Киев: Музична Україна, 1990. 131 с.

154. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2019. Вип. 19. С. 6–16. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf> (13.12.2024).

155. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. №1. С. 97–103.

156. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 1998. 267 с.

157. Корчова О. Музика, написана серцем. *Музика*. 2008. № 2. С. 10–12.

158. Котова С. «Образ чужого» і «образ ворога»: «імагологія» в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*. Київ, 2015. № 4 (127). С. 20–24.

159. Коханик І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 59–70.

160. Коханик І. Стилевої знак и его функция в современной музыке. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип 7. Том 2. С. 59–69.

161. Кочубей Ю. До специфіки українського орієнталізму. *Східний світ*. Київ, 1996. № 2. С. 134–146. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kochubei_Yurii/Do_spetsyfiky_ukrainskoho_orientalizmu.pdf? (15.10.2024).

162. Кралюк П. Тарас Шевченко і Казахстан: супротивник Російської імперії симпатизував казахам. *Суспільство*. 16 січня 2022 р. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/taras-shevchenko-i-kazakhstan/31651113.html> (05.10.2024).

163. Кримський А. Вибрані сходознавчі праці в п'яти томах: НАН України, Інститут сходознавства імені А.Ю. Кримського. Т.V. Іраністика. Київ, 2010. 428 с.

164. Кримський С. Архетипи. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 (20.03.2023).

165. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ: Наукова думка, 2006. С. 272–301.

166. Кримський С., Заблоцький В. Ментальність. *Філософський енциклопедичний словник* / Ред. кол. В. Шинкарук та ін. Київ: Абрис, 2002. С. 369–370. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskiy_entsyklopedychnyi_slovnuk.pdf (20.03.2024).

167. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.

168. Кріпак О. Фортепіанні концерти А. Караманова: «крива»

мовностильової еволюції. *Культура України*. Харків, 2021. № 72. С. 101–109. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.14> (15.09.2024).

169. Крістева Ю. Самі собі чужі / Пер. з фр. Зої Борисюк. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 264 с.

170. Крымский А. Низами и его современники. Баку: Элм, 1981. 317 с.

171. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства*. Загальна частина. Київ: Генеза, 1995. С. 708–718.

172. Кульчицький О. Світовідчуження українця. *Українська душа*. Київ: Фенікс, 1992. С. 48–65.

173. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.

174. Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. Київ: Золоті ворота, 2012. 278 с.

175. Леві-Строс К. Міт і значення. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки*. Львів, 1996. С. 343 – 356.

176. Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

177. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.

178. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ, 2021. 367 с. URL: [levkulych-dysertatsiya.pdf](http://levkulych-dysertatsiya.pdf(knptau.com.ua)) (knptau.com.ua) (23.07.2023).

179. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 43, кн. 2: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ, 2005. С. 35–41.

180. Лисенко Л. Аналіз впливу лінгвокультури на ментальну ідентичність етносів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

2019. № 3. С. 134–138. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/191798> (12.05.2024).

181. Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.

182. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції в європейській музичній професійній культурі. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Число 3. С. 67–73. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/> (15.08.2024).

183. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвознав. (доктора філософії): 17.00.03. Харків, 2019. 250 с. URL: http://num.kharkiv.ua/share/dissert/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%9B%D1%96_%D0%9C%D1%96%D0%BD.pdf (24.09.2024).

184. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). *Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах*. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 110–120.

185. Лотман Ю. Текст в тексте. *Труды по знаковым системам*. XIV. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1981. Вып. 567. С. 19–32.

186. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття / авт. передм.: В. В. Задерацький та ін. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 307 с.

187. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Одеса, 2011. 16 с.

188. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Одеса, 2011. 243 с.

189. Луковская С. Дебюсси в аспекте взаимодействия художественных традиций. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 68–77.

190. Лунина А. Анна Гаврилец. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характеристика, национальная своеобразность... – попытка понять

«предел смысловой беспредельности»? *Композитор в зеркале современности*: в 2-х т. Т. 1. Киев: Дух і літера, 2015. С. 85–166.

191. Луніна А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...». *Музика*: український інтернет-журнал. Київ, 2012. № 5. С. 20–23. URL: <https://mus.art.co.ua/valentyn-sylvestrov-moi-tvory-tse-muzychni-metafory/> (18.09.2023).

192. Луніна А. Про Ганну Гаврилець без пафосу і зайвих слів... *Музика*: український інтернет-журнал. Київ, 2022. 1 червня. URL: <http://mus.art.co.ua/pro-hannu-havrylets-bez-pafosu-i-zayvykh-sliv/> (11.09.2023).

193. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика*: щоквартальник. 2016. №4 (22). С. 78–83.

194. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник: наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 305–316.

195. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2017. 187 с.

196. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. Львів, 2016. № 2 (20). С. 45–55.

197. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.

198. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. У 2-х тт. / упорядкув., ред. З. Штундер. Т. 1. Львів: Вид-во М. Коць, 1999. С. 62–149.

199. Лятошинський Б. Романси 1920-х / авт.-упоряд. Ігор Савчук. Київ ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.

200. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.

201. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.
202. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.
203. Макаренко Е., Макаренко Н. Поняття «ментальність»: етимологія, генеза та сфера вживання в сучасній українській мові. *Електронна бібліотека Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка*. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=303> (19.01.2024).
204. Макаренко Е. Ментальність і формування політичної культури нації (соціально-філософський аналіз): дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Київ, 2000. 186 с.
205. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги / пер. з англ. А. Галушки, В. Постнікова. Київ: Ніка-Центр, 2015. 388 с.
206. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора): дис. ... доктора філософії: 025. Харків, 2024. 206 с.
207. Мамона А. «Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 69. С. 40–55. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemu_69_2_mamona.pdf (15.05.2024).
208. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2000. 104 с.
209. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 22–32.
210. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П'єр Ф. Метаморфози світу: соціологія

глобалізації / Пер. з фр. Є. Марічева. Київ: КМ Академія, 2005. 302 с.

211. Мартинова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку ХХ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65–73.

212. Мартинова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя.: дис. ... канд. мистецтвознав. (докт. філ.): 17.00.03. Львів, 2018. 199 с.

213. Младенова Т. В. Крим у діалозі культур Заходу і Сходу на прикладі музичної творчості: монографія. Львів: Растр-7, 2023. 231 с.

214. Мозговий О. Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03. Київ, 2007. 19 с.

215. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 3–10.

216. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.
URL: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii#ixzz3RWlenr8P> (21.07.2024).

217. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / Драганчук В.; передм. Л. Кияновської [електронне видання]. Луцьк: Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psyhlohyya_terapiya_Posibnyk.pdf (12.05.2024).

218. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.

219. Набитович І. Історична проза як предтеча проекту «історії повсякденності» та «історії ментальностей»: література та історія у пошуках цивілізаційних елементів буття. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60 (1). С. 192–199.

220. Нагорна Л. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України:*

Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (01.04.2024).

221. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні. Київ: БланкПрес, 2002. 272 с.

222. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. 272 с.

223. Найден О. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів: автореф. дис. ... докт. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 1997. 54 с.

224. Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. *Українська музика*. Львів, 2018. № 4 (30). С. 47–63.

225. Найдюк О. Валентин Сильвестров: перевідкриття «тихої музики». *Music-review*. 2022. 2 жовтня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/B653F08F8EC6A1E6C22588CF002217C8?OpenDocument> (11.07.2024).

226. Наливайко Д. Літературознавча Імагологія: предмет і стратегії. *Літературна компаративістика*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 27–45.

227. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.

228. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 78 с.

229. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.

230. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.

231. Новосядла І. Використання творів сучасних українських композиторів для дітей та юнацтва у фортепіанній підготовці майбутніх

музикантів-педагогів. *Молодь і ринок*. №5 (184). Дрогобич, 2020. С. 99–105. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2020.223080> (18.07.2023).

232. Новосядла І. Інтегративний підхід у музичному вихованні школярів (на прикладі вивчення фортепіанних творів українських композиторів). *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький, 2021. Вип. 197. С. 138–143. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-138-143> (23.02.2023).

233. Обушний М. Етнос і нація: проблеми ідентичності. Київ: Укр. центр духовної культури, 1998. 203 с.

234. Огнєва О. Леся Українка і Схід. *Східний світ*. 1995. №1. С. 77–82. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ohnieva_Olena/Lesia_Ukrainka_i_Skhid.pdf (25.06.2024).

235. Огнєва О. Східні стежки Лесі Українки. 2-е вид., перероб. і доповн. Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2008. 240 с.

236. Олійник Л. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 152 с.

237. Онацький Є. Українська емоційність. Українська душа / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 36–47.

238. Опарик Л. Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря*. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Том 2. С. 62–67. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9> (01.11.2024).

239. Опарик Л. До питання стильової адекватності фортепіанно-виконавської інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 61. Том 3. С. 40–46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-7> (15.04.2024).

240. Опарик Л. Комунікативні архетипи музично-виконавського висловлювання в аспекті фідеїстичного спілкування. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 33, кн. 2. С. 100–113. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-9> (18.09.2024).
241. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 201–206.
242. Охїтва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрям: Мистецтвознавство*. Вип. 38. Рівне, 2021. С. 101–106. URL: <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php/component/content/article/28-zbirnyku/ukrayinska-kultura-mynule-suchasne-shlyakhy-rozvytku-napriam-mystetstvoznnavstvo/70-ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-38?Itemid=101> (17.11.2022).
243. Охїтва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності: дис. ... д-ра філософії: 025. Київ, 2024. 237 с.
244. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. 328 с.
245. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
246. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. 87 с.
247. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.
248. Павлишин С. Композитори-лірики. Музика. Київ, 1993. №3. С. 3–4.
249. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 2011. С. 39–430.
250. Папуша І. Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана

Франка: Монографія. Тернопіль: Збруч, 2000. 192 с.

251. Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

252. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної 225 музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. № 1 (34). С. 101–111.

253. Платон. Держава / Пер. з давньогрецької Дз. Коваль. Київ: Основи, 2000. 355 с.

254. Плоткіна А. Взаємодія імпресіоністичних та романтичних тенденцій у творчості Ф. С. Якименка. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди*: матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф., 3–4 квіт. 2008 р. Харків, 2008. С. 10–11.

255. Плоткіна А. Джерела фортепіанного стилю Б. Лятошинського. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2010 р. Харків, 2010. С. 209.

256. Плоткіна А. Імпресіоністично-символічна стилістика творчості К. Дебюссі. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2009 р. Харків, 2009. С. 140–141.

257. Плоткіна А. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України*. 2011. Вип. 32. С. 273–280.

258. Поліщук І. Поняття «національна ментальність». *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2017. 2 (33). С. 105–113. URL: <https://doi.org/10.21564/2075-7190.33.109730> (17.07.2023).

259. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис. ... доктора філософії: 025. Київ, 2022. 325 с.

260. Полячок Д. Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок

орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 158–167. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19 (27.08.2023).

261. Полячок Д. Композиторська, піаністична та літературна творчість Кароля Шимановського в Єлисаветграді в 1917–1919 рр. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 6. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 199–211.

262. Пономаренко Е. Прочтение евангельского литературного источника в фортепианном концерте «Ave Maria» А. Караманова. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 155–162.

263. Попович М. Григорій Сковорода: філософія свободи. Київ: Майстерня Білецьких, 2008. 256 с.

264. Посікіра-Омельчук Н. Живописно-колористичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Українська музика*. Львів, 2019. Вип. 3–4 (33–34). С. 78–87. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87 (12.07.2023).

265. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2020. 242 с.

266. Потапенко Л. Репрезентація дихотомії «Я/інший» у праці Е. Саїда «Орієнталізм». *Вісник Черкаського університету. Сер. Філологічні науки*. Черкаси, 2010. Вип. 178. С. 93–98.

267. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. Попович. Київ: Наукова думка, 2006. 406 с. URL: http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf (12.06.2023).

268. Пупурс І. Романтичний орієнталізм: українська модель. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. Poznań, 2014. Vol. 2. P. 7–20. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Ukrainica_Posnaniensia/Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2/Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2-s7-20/

Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2-s7-20.pdf (15.09.2024).

269. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII – XIX ст.): монографія. Суми: Університетська книга, 2017. 407 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pupurs_Iryna/Skhidu_dzerkali_romantyzmu_imaholohichna_paradyhma_romantychnoho_orientalizmu_na_materiali_zakhidn.pdf (15.09.2024).

270. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. С. 37–41.

271. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.

272. Редя В. Тема «Схід–Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стильових синтезів. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 21–22 грудня 2006 р.* Київ, 2007. Ч. 2. С. 320–324.

273. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

274. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і літера, 2000. 458 с.

275. Рікман К. Особливості музично-подієвих процесів у концерті №3 для фортепіано з оркестром «Ave Maria» Алемдара Караманова. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 268–280.

276. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.

277. Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере фортепианного творчества К. Дебюсси,

М. Равеля, А. Мессіана: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Київ, 1991. 20 с.

278. Рудницький О. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямків ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 171 с.

279. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. № 3. С. 129–133. <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2012-03-32-ryabukha.pdf> (11.04.2024).

280. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2004. 20 с.

281. Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 26–39. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura51/05.pdf (10.08.2023).

282. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.

283. Савчук І. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: *Nota bene* у поствидавничих коментарях. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 119–134.

284. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24 прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 31. С. 125–136.

285. Савчук І. Екзистенціальний міф про модерністського митця: Сміслові коди камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського та Ігоря Белзи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. С. 43–52.

286. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні):

автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.

287. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романсах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С. 124–132.

288. Савчук І. Міф про схід як спосіб відчуження від зовнішнього світу: Екзистенціальне як символ тексту «Трьох романсів на вірші китайських поетів» Б. Лятошинського. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2005. Ч. 8 (12): Театр. Музика. Кіно. С. 31.

289. Саїд Е. Зіткнення невігластва / Переклад Костянтина Левіна за редакції Олександра Полянйчева та Олексія Ведрова. Спільне. Commons. URL: <https://commons.com.ua/uk/zitknennya-neviglastva/> (19.10.2024).

290. Саїд Е. Культура й імперіалізм / переклад з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал та ін. Київ: Критика, 2007. 608 с.

291. Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.

292. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.

293. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.

294. Самострокова Н. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2021. 19 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/aref-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2021-09.pdf> (16.08.2024).

295. Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский*. Киев, 1987. С. 161–168.

296. Сафонова О. «Фортепіанний цикл Роберта Шумана «Східні картини» (драматургічний аспект)». *Матеріали студентської наукової онлайнконференції «Дні науки 2020»*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 157–159.

297. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Svidzynskyi_Anatolii/Synergetychna_kontseptsia_kultur_u.pdf (12.04.2024).

298. Свірідовська Л. Синхронність розгортання різномірних мистецьких процесів української фортепіанної музики кінця XIX – початку XX ст. на тлі європейського модернізму. *Актуальні питання культурології: альманах наук. товариства «Афіна»*. У 2-х тт. Рівне, 2010. Вип. 10. Т. 2. С. 14–17.

299. Свірідовська Л. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.

300. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів: монографія. Київ: НАКККіМ, 2013. 299 с.

301. Северинова М. Музичні «діалоги» В. Сильвестрова в контексті художньо-світоглядних традицій (аналітичний нарис). *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 11. С. 171–179.

302. Северинова М. Специфіка виявлення універсальних моделей у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Випуск 27, книга 2. С. 104–116. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/964431.pdf> (18.02.2024).

303. Серганюк Л. Давній український фольклор Галичини і використання його сучасними композиторами. *Етнос і культура: часопис Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника*. Івано-Франківськ, 2003. Вип. 1. С. 57–64.

304. Серганюк Л. Сильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. *Вісник ДАККіМ*. Київ, 2004. №4. С. 64–74.

305. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди / За матеріалами

зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ: Дух і літера, 2011. 376 с.
URL: <http://duh-i-litera.com/dochekatysya-muzyky/> (14.03.2024).

306. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе...: сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Київ: Дух і літера, 2004. 238 с.

307. Сковорода Г. Наркіс. Розмова про те: пізнай себе / пер. В. Шевчук. Канадський інститут українських студій. 39 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0007790 (23.05.2024).

308. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ: Основи, 1994. 223 с.

309. Созанський Ю. Музична семіотика / Ред.-упор. Л. Назар-Шевчук. Львів: Сполом, 2008. 522 с.

310. Сошніков А. Репрезентація української ментальності у соціокультурних синтезах: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04. Харків, 2000. 19 с.

311. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2003. 216 с.

312. Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в долысенковский период: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Киев, 1989. 171 с.

313. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування: монографія. Київ: Національний інститут стратегічних досліджень, 2011. 336 с.
URL: <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf> (10.06.2024).

314. Стеценко В. Ментальна ідентичність української традиції філософування про релігію, бога і людину. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія.* Острог, 2017. Вип. 18. С. 202–203. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21RE

F=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nznuoakl_2017_18_43 (17.03.2024).

315. Стрілецька О. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського): дис. ... доктора філософії: 025. Львів, 2023. 313 с. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Dysertacia_Strileckoi_OI.pdf (16.08.2024).

316. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 136 с. URL: https://cg.gov.ua/web_docs/1/2016/12/docs/Serhii_Bortkevych-Sukach.pdf (04.07.2023).

317. Татарінцева І. Ліричне ХХ століття в світлі музикознавчих характеристик. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 6. С. 243–252.

318. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ: Музична Україна, 1986. 80 с. (Творчі портрети українських композиторів).

319. Тесленко І. Орієнталізм в українському мистецтві першої третини ХХ століття: Історія питання та методика дослідження. *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2003. № 1. С. 19–26.

320. Тихолоз Б. Іван Франко – Doctor universalis (секрети успіху). *Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Онлайн-журнал Товариства*. 2012. URL: <http://ntsh.org/content/ivan-franko-doctor-universalis-sekreti-uspihu> (24.03.2024).

321. Тучинська Т. Простір та час в музиці В. Сильвестрова. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2003. Вип. 25. С. 162–166.

322. Українка Леся. Бахчисарайський дворець. Укрліб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=22890> (26.06.2024).

323. Українка Леся. Стародавня історія східних народів: репринтне видання / упоряд., підгот. текстів та іл., комент., прим. О. Огнєва, Н. Стащенко. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 252 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P0

2=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0004303 (20.08.2024).

324. Українська душа / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. 128 с.
325. Фабрика-Процька О. Трансмісія та трансформація пісенної фольклорної традиції Карпатського регіону в середовищі етнокультурного пограниччя. *Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик*: колективна монографія / С. Виткалов, В. Виткалов, П. Герчанівська та ін., за ред. проф. В. Виткалова. Poznań (Poland): Publishing House of RSEC; Рівне: ФОП «Брегін А.Р.», 2024. С. 118–135. URL: : https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=425:vyishla-drukem-kolektyvna-monohrafiia-mizhhaluzeva-komunikatsiia-v-systemi-funksionuvannia-kulturnykh-praktyk&catid=29&Itemid=101 (15.12.2024).
326. Фан Динь Тан. Проблема «Восток – Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев: Наукова думка, 1998. 310 с.
327. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 2000. 18 с.
328. Франко І. Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Varlaam_i_Yoasaf_starokhrystyianskyi_dukhovnyi_roman_i_ieho_literaturna_istoryia/ (26.04.2024).
329. Фурса М. Національна свідомість і мистецтво: взаємозв'язок у процесах творення та функціонування цінностей. *Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах*. Львів: Край, 1997. С. 148–152.
330. Фурса М. Національні особливості творчості. *Людина і творчість*: Матеріали людинознав. філос. читань. Дрогобич: Вимір, 1997. С. 210–218.
331. Хиліньська Т. Про Наталію й Генріха Нейгаузів – свідоктво часів, до яких не дожив Кароль Шимановський / Переклад з польськ. Д. Полячка. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / Ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький: Видавець Лисенко В.Ф., 2019. С. 31–39.

332. Храмова В. До проблеми української ментальності: Замість передмови. *Українська душа*. Київ: Фенікс, 1992. С. 3–35.

333. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.

334. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2016. 250 с.

335. Чабан Т. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.

336. Чан Юань. Гендерна специфіка фортепіанної музики китайських та українських композиторок другої половини XX – початку XXI століть (на прикладі фортепіанних ансамблів): дис. ... докт. філософії: 025. Львів, 2024. 230 с.

337. Чекан О. Приструнивши авангард. Валентин Сильвестров про недосліджений материк української музики, братство шістдесятників та літургійність нашого гімну. *Тиждень. Уа*. 2010. 29 жовтня. URL: <http://tyzhden.ua/Publication/7465?attempt=1> (04.09.2024).

338. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.

339. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2014. С. 189–198.

340. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2008. 367 с.

341. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до інтонаціональних виконавських традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.

342. Чжу Чанлей. Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике: дис... канд. искусствовед.: 17.00.03. Киев, 2006. 203 с.

343. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

344. Чібалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво. *Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Київ, 2015. Вип. 11. С. 278–285.

345. Чернобай М. Жанрово-стильові ознаки фортепіанної творчості композиторів української діаспори ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 139–147.

346. Шаповалова Л. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості: автореф. дис. ... докт. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008.

347. Шаповалова Л. Принципи рефлексивної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка). *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 44–48.

348. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.

349. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132–145.

350. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. 2005. Вип. 10. С. 360–365.

351. Шевченко Л. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: дис. ... доктора мистецтвознав.: 26.00.01. Одеса, 2020. 467 с.

352. Шевченко Т. Близнецы. *Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т.* Київ, 2003. Т. 4: Повісті. С. 11–119. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev401.htm> (24.06.2024).
353. Шевченко Т. Сон (комедія). *Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т.* Київ, 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847. С. 265–278. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev128.htm> (24.06.2024).
354. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): монографія. В 2 т. Т. 2. Харків: Основа, 2001. 400 с.
355. Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina: мат-ли наук. конф., Кіровоград, 28–30 верес. 1993 / Наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград: Кіровогр. держ. вид-во, 1998. 152 с.
356. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / Ред.-упоряд. О. Полячок. Кропивницький: Видавець Лисенко В.Ф., 2019. 664 с.
357. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд - во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
358. Шип С. Музыкальный звук как знак. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 1. С. 19–31.
359. Шокало О. Агатангел Кримський – дослідник і перекладач Гафіза Ширазького (освоєння феномену суфізму на українському ґрунті). *Східний світ*. Київ, 2005. № 1. С. 142–151. URL: http://history.org.ua/JournALL/orientworld/orientworld_2005_1/13.pdf (15.06.2023).
360. Юдкин И. Проблема «Восток-Запад» в исследованиях музыкальной культуры. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев, 1989. Вып. 2. С. 40–51.
361. Юдкін І. Проблема «Схід-Захід» як аспект взаємодії традицій. *Мистецтво та етнос*. Київ, 1991. С. 72–93.
362. Юдкін-Ріпун І. Імагологія як комплексний напрям дослідження культур. *Культурологічна думка*. Київ, 2009. № 1. С. 42–48.
363. Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти: дис. ... доктора філософії: 025.

Київ, 2021. 430 с.

364. Яланський Я. Проблема творчості в теоретичній системі О. Шпенглера. Психологічні механізми творчого процесу. *Новий Акрополь*. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/problema-tvorchosti-v-teoretychnii-systemi-o-shpenhlera-1500792593#> (18.09.2024).

365. Ярко М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (22.07.2023).

366. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. 269 с.

367. Alan Hovhaness: Prolific Composer. *Los Angeles Times*. 2000. June 23. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jun-23-me-43961-story.html> (26.08.2023).

368. Barthes R. L'aventure semiologique. Paris: Seuil, 1985. 300 p.

369. Barthes R. L'écriture de l'événement. *Communications*. 1968. No 12. P. 112.

370. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston: Northeastern University Press, 1998. 370 p.

371. Bergson H. The Two Sources of Morality and Religion / Translated by R. A. Audra and C. Brereton. New York: Doubleday Anchor Books, 1954. 101 p. URL: <https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Bergson-TwoSources.pdf> (14.09.2024).

372. Bortkiewicz: site. URL: <https://bortkiewicz.com/> (14.06.2023).

373. Burkert W. Weisheit und Wissenschaft: *Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg, 1962. Pp. 272–273.

374. Campbell R. Giacinto Scelsi. All music: сайт. URL: <https://web.archive.org/web/20161225103037/http://www.allmusic.com/artist/giacinto-scelsi-mn0001510582/biography> (16.02.2024).

375. Castles S. *Ethnicity and Globalization. From Migrant Worker to Transnational Citizen*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2000. 230 p.
376. Chomiński J. M. Szymanowski a Chopin. *Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Krakow: PWM, 1969. S. 13–28.
377. Chybiński A. *Karol Szymanowski a Podhale Polskie*. Krakow: Wydawnictwo muzyczne, 1980. 81 s.
378. Clarke J. J. *Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and estern Thought*. London: Routledge, 1997. 273 p.
379. Dutchak V. Methodological principles of complex research of Ukrainian Diaspora art. *Art criticism: challenges of the XXI century: collective monograph / A. Dushniy, V. Dutchak, A. Stashevskiy, M. Strenacikova, etc.* Lviv–Toruń: Liha-Pres, 2019. Pp. 25–45. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-122-3/25-45> (15.08.2024).
380. Dyserinck H. Zum problem der «images» und «mirages» und ihrer untersuchung im rahmen der vergleichenden literaturwissenschaft. *Arcadia*. 1966, № 1. S. 107–120.
381. Erikson E. H. *Identity, youth and crisis*. New York: W. W. Norton Company, 1968. 474 p. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/bs.3830140209> (12.09.2023).
382. Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 3 Sachteil*. London – New-York – Prag, 1996. P. 226.
383. Fabryka-Protska O., Pastushok T., Kaplun T., Gunder L., & Hudakova J. Cultural identity and its influence on performing arts: Archetypes, reflections, interpretations. *Multidisciplinary Reviews*. 2024. 8, 2024spe054. <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe054> (11.12.2024).
384. Foster S. W. The exotic as a symbolic system. *Dialectical Anthropology*. 1982. Vol. 7. № 1. Pp. 21–30.
385. Frege G. Introduction to logic / tr. by P. Long and R. White, in Frege 1979. Pp. 185–196. Extracts are in Frege, 1997. Pp. 293–298.

386. Garsia M. T. Identity and Gender in the Mexican-American Testimonio: The Life and Narrative of Frances Esquivel Tywoniak. *Migration and Identity* / Ed. by R. Benmayor and A. Skotnes. New York: Oxford University Press, 1994. Pp. 151–166.
387. Globalization. *Oxford English Dictionary*. URL: https://www.oed.com/dictionary/globalization_n?tab=meaning_and_use#3012225 (25.12.2023).
388. Globalization: Theory and Practice / ed. by E. Kofman, G. Youngs. London: Pinter, 1996. 339 p.
389. Gradenwitz P. Musik zwischen Orient und Okzident. Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen. Hamburg, 1977. 356 p.
390. Halbwachs M. La mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. 170 p.
391. Hegel G. W. F. Aesthetics: Lectures on Fine Art / Transl. by T. M. Knox. Clarendon Press, Oxford University Press, 1998. Vol. 1. 640 p.
392. Helman Z. Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego. *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1963. S. 300–303.
393. Iwanicka-Nijakowska A. Trzy postaci: Szeherazada, Tantris (anagram Tristana) i Don Juan, a raczej maski, które przybrały w konfrontacji z otoczeniem, stanowią oś wieloznacznie zasugerowanego programu dzieła [Karol Szymanowski, «Maski op. 34»]. *Culture.pl*. 2007, wrzesień. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-maski-op-34> (15.06.2024).
394. Iwaskiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Wyd. 3. Krakow, 1981. 106 s.
395. Johnson J. A. Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz: Doctoral Document ... Doctor of Musical Arts. Lincoln, Nebraska, 2016. 103 p.
396. Jones W. The works of Sir William Jones in six volumes / ed. Anna Marie Jones. Vol. III. London: Printed for G. G. and J. Robinson etc., 1799. 846 p. URL:

<https://archive.org/details/worksofsirwillia06jone/page/n5/mode/2up> (25.01.2024).

397. Kalkman W., Trapman K. Sergej Bortkiewicz – De teruggevonden pianowerken. *Piano Bulletin*. Magazin. 2015. No. 3. Pp. 21–35.

398. Kant I. Werke in zwölf Bänden. Band 10, Frankfurt am Main, 1977. URL: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Kant,+Immanuel/Kritik+der+Urteilstkraft> (28.05.2024).

399. Karas H., Romaniuk L., Novosiadla I., Obukh L., Zvarychuk Zh. Introduction of innovative technologies in the study of music disciplines in higher educational institutions of Ukraine. *Revista on line de Política e Gestão Educacional*. Araraquara, 2021. Vol. 25. No. 3. Pp. 1618–1634. URL: <https://doi.org/10.22633/rpge.v25iesp.3.15585> (28.01.2022).

400. Kysliak B., Shapovalova L., Vavryk R., Hub'yak D., Davydov S. Performance poetics as an imalogical vision of a contemporary musical work. *Ad alta: journal of interdisciplinary research*. The Czech Republik, February, 2024 14/01/XL. (Volume 14, issue 1, special issue XL.) Pp. 60–64. DOI: 10.33543/j.140140.6064 ; URL: [https://www.magnanimitas.cz/AD ALTA/140140/papers/A_09.pdf](https://www.magnanimitas.cz/AD_ALTA/140140/papers/A_09.pdf) (15.08.2024).

401. Lang P. Music in Western civilization. New York: W. W. Norton and Co., 1941. 1107 p.

402. Le Goff J. Les mentalités: une Histoire ambigüe. *Faire de l'histoire (sous la direction de J. Le Goff et Pierre Nora)*. T. III. Nouveaux objets. Paris: Gallimard, 1974. P. 76–94.

403. Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. 4 éd. Paris: Félix Alcan, 1925. 537 p.

404. Lissa Z. Rozwazania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczosci Karola Szymanowskiego. *Z zycia i twórczosci Karola Szymanowskiego / Studia i materiały pod red. J. M. Chominskiego*. Krakow: PWM, 1960. S. 7–72.

405. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. Zycie i twórczość. Kraków: PWM, 1950. 407 s.

406. Locke R. P. A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of*

Musicology. St. Joseph, Mich., 2007. No. 24 (4). Pp. 477–521. URL: <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477> (11.03.2024).

407. Locke R. P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2009. 421 p.

408. Locke R. P. Orientalism. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604> (5.02.2024).

409. Maciejewski R. Co zawdzięcza Szymanowskiemu młoda muzyka polska. *Muzyka*. № 4/5. 1937. S. 35–36.

410. Martell L. The Third Wave in Globalisation Theory. *International Studies Review*. 2007. № 9 (2). Pp. 173–196. URL: <https://users.sussex.ac.uk/~ssfa2/thirdwaveweb.htm> (21.07.2024).

411. McLuhan M. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York: The Vanguard Press, 1951.

412. Messian O. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano* (Paris 23 Mars – 8 September 1944). Paris: Durand, 1947. 177 p.

413. Mooney A., Evans, B. *Globalization: The Key Concepts*, 1st ed.). Taylor and Francis, 2007. 304 p. URL: <https://www.perlego.com/book/1622400/globalization-the-key-concepts-pdf> (11.05.2024).

414. Neumann I. B. *Uses of the Other: «The East» in European Identity Formation*. Series: Borderlines. Vol. 9. NED – New edition, University of Minnesota Press, 1999. 304 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv1zn> (15.06.2023).

415. Novosiadla I. Piano works of Ukrainian diaspora composers: genre-style, educational and personal aspects / Dutchak V., Karas' H., Dundiak I., Kozinchuk V., Kukuruza N., Novosiadla I., Sloniovaska O. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph* / V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primedia eLaunch LLC, 2020. Pp. 113–146. URL: <https://doi.org/10.36074/art-sdoud.2020.chapter-6> (04.03.2023).

416. Ogden C. K., Richards A., *The Meaning of Meaning: A Study of The Influence of Language Upon Thought And of The Science of Symbolism / with supplementary essays by B. Malinowski and F. G. Crookshan.* New York: A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, 1946. 386 p. URL: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2366948/component/file_2366947/content (22.09.2024).

417. *Orientalism: A Reader / ed. by Alexander L. Macfie.* Edinburgh: Edinburgh U. Press, 2000. 382 p.

418. Oxford English Dictionary. URL: https://www.oed.com/dictionary/globalization_n?tab=meaning_and_use#3012225 (08.09.2024).

419. Parker D. C. Exoticism in Music in Retrospect. *The Musical Quarterly.* 1917. No 3 (1). URL: <http://www.jstor.org/stable/738010> (21.03.2023).

420. Pinto R. C. Argument, inference and dialectic: collected papers on informal logic. *Argumentation library.* 2001. Vol. 4. Dordrecht: Kluwer Academic. Pp. 138–139.

421. Raiche J. Romantic Exoticism. *The Music of Elsewhere in the Nineteenth Century.* Liberty University, 2013. 79 p.

422. Ralph P. L. Constructing the Oriental «Other»: Saint-Saens' «Samson and Dalila». *Cambridge Opera Journal.* 3 (1991): 276–79, 289–98.

423. Riemann H. Exotische Musik. *Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender fur das Jahr 1906.* Leipzig, 1906. Pp. 135–137.

424. Rowland B. *Art in East and West. An Introduction through Comparisons.* Harvard University Press, 1965. 144 p.

425. Said E. W. *Orientalism.* New York: Pantheon Books, 1978. XI. 368 p.

426. Sartre J.-P. *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology / Contributed By Sarah Richmond, Richard Moran.* London: Routledge, 2018. 918 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429434013> (22.01.2024).

427. Saussure F. *Course in General Linguistics / Eds. Charles Bally & Albert Sechehaye.* Trans. Roy Harris. La Salle, Illinois: Open Court. 1983. 236 p. URL:

https://www.royharrisonline.com/linguistic_publications/course_in_general_linguistics.html (22.01.2024).

428. Schmidt G. H. Exotismus in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 129. Jahrgang, Heft 1, 1968. Pp. 27–33.

429. Schweitzer A. Kultur und Ethik. Sonderausgabe mit Einschluß von Verfall und Wiederaufbau der Kultur. München: Verlag c.h. beck, 1981. 372 s.

430. Scott D. B. Orientalism and Musical Style. *Critical Musicology Journal*. A Virtual Journal on the Internet. URL: <http://www.leeds.ac.uk/> (23.04.2023).

431. Shapovalova L., Kysliak B., Vavryk R., Zinchenko V., Katryniak B. Solo instrumental concert with the participation of folk and percussion instruments in the new European tradition. *Ad alta: journal of interdisciplinary research*. The Czech Republik, 2024 14/01/XL. (14/01-XLI.) Pp. 72–78. URL: https://www.magnanimitas.cz/AD_ALTA/140141/papers/A_12.pdf (18.08.2024).

432. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München, Beck, 1998. 1271 S.

433. Spengler O. The Decline of the West, v. 1: Form and Actuality. 1918. Pp. 6–7. URL: <https://archive.org/details/declineofwest01spenuoft/page/n6> (11.01.2024).

434. Spengler O. The Decline of the West, v. 2: Perspectives of World History. 1918. P. 9–10. URL: <https://archive.org/details/declineofwest02spenuoft/page/n8> (12.01.2024).

435. Stegemann M. Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. *Allgemeine Enzyklopadie der Musik, 3 Sachteil*. Basel London – New-York – Prag, 1996. Pp. 239–270.

436. Sternberg C. Ethics and Esthetics of piano-playing. New York – Boston: G. Schirmer, 1917. 103 p.

437. Swiderska M. Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2013. Vol. 15(7). URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb/> (18.11.2023).

438. Szymanowski K. Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej. *Muzyka*. 1924. № 10. S. 3–5.
439. Szymanowski K. Opuszczę skalny mój szaniec. *Rzeczpospolita*. 1923. № 6. S. 4–5.
440. Szymanowski K. Pisma muzyczne. Pisma. T. 1 / Zebrał i oprac. K. Michałowski ; wstęp Stefan Kisielewski. Kraków: PWM, 1984. 535 s.
441. Szymanowski K. Zagadnienie «ludowości» w stosunku do muzyki współczesnej (na marginesie artykułu Beli Bartoka «U źródeł muzyki ludowej»). *Muzyka*. 1925. № 10. S. 9–13.
442. Taylor G., Spenser S. Introduction. *Social Identities. Multidisciplinary approaches* / Ed. by G. Taylor, S. Spenser. Routledge. London – New York. Great Britain – USA, 2004. Pp. 1–13.
443. Taylor T. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press, 2007. 328 p.
444. *The Exotic in Western Music* / ed. by Bellman D. Boston. Northeastern Univ. Press, 1998. 370 p.
445. Thompson P. Between Identities. *Migration and Identity* / Ed. by R. Benmayor and A. Skotnes. New York: Oxford University Press, 1994. P. 183–199.
446. *Towards a New Education: A Record and Synthesis of the Discussions on the New Psychology and the Curriculum at the Fifth World Conference on the New Education Fellowship Held at Elsinore, Denmark, in August 1929* / Ed. for the N.E.F. by William Boyd Assisted by Muriel M. Mackenzie with an Introduction by Sir Michael Sadler. London, New York: A. A. Knopf, 1930. 1498 p. URL: <https://searchworks.stanford.edu/view/2326105> (19.03.2024).
447. Tuchowski A. Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. Sectio L. Artes. 2009. S. 125–153.
448. Zawadzki M. K. Mazurków Chopina i Szymanowskiego rezonans w twórczości następców. Wybrane przykłady. *Seminare. Poszukiwania naukowe*. 2016. T. 37. № 2. S.173–186.

449. Zieliński T. Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku. Warszawa: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1973. 253 s.
450. Zieliński T. Szymanowski: liryka i ekstaza. Kraków: PWM, 1997. 367 s.
451. Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego / Studia i materiały pod red. J. M. Chomińskiego. Kraków: PWM, 1960. 405 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про
апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України категорії Б:

1. Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 18–25.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3>

URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1210>

2. Боднар Д. Орієнт та оксидент: що приховують «Маски» Кароля Шимановського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 212–217.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.858>

URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/858>

3. Боднар Д. Цикл «Писанки» Олександра Козаренка крізь призму «культурної зустрічі» оксиденту та орієнту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. Дрогобич, 2024. С. 33–38.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-5>

URL: <https://www.aphn-journal.in.ua/81-1-2024>

Статті в наукових фахових виданнях інших держав:

4. Боднар Д. Культурна зустріч оксиденту та орієнту та її проєкції в українській фортепіанній музиці. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 196–203.

URL: https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Боднар Д. Арабескова сецесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education»*. (January 29–31, 2022). Kharkiv, 2022. Pp. 1272–1276.

URL: <https://geodesy.udau.edu.ua/assets/files/2022/gura/topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31.01.22.pdf>

6. Боднар Д. Елементи «східного» у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького: цикл «Фарфорові чашки». *Мистецтво у нелінійному просторі: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, 19–20 жовтня 2023 року*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023. С. 90–93.

URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31158/1/BODNAR%2c.pdf>

7. Боднар Д. Концептуальні основи дослідження східного Імаго у контексті музикознавства. *VIII Конгрес сходовознавців: збірник матеріалів*, м. Київ, 20 грудня 2024 року. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського; Львів–Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 196–199.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-50>

URL: [VIII КОНГРЕС СХОДОЗНАВЦІВ | Liha-Pres](https://www.viii-congress-eastern-studies.com/)

8. Боднар Д. Рефлексивна модель світосприйняття в українській фортепіанній музиці: цикл «Відображення» Бориса Лятошинського. *Креативний простір: електронний науковий журнал*. Харків, 2025. № 23. С. 12–13.

URL: https://www.newroute.org.ua/wp-content/uploads/2025/01/crp_23_.pdf

Відомості про апробацію результатів дослідження

Окремі теоретичні та методичні положення дисертації були апробовані на звітних конференціях викладачів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під час навчання в аспірантурі (2021–2025 рр.) та в роботі міжнародних наукових конференцій:

1. XVII Міжнародна науково-практична конференція **«Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи»**. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 18–19 листопада 2021 року. Доповідь: *«Специфіка світоглядів і ментальностей цивілізацій Заходу та Сходу: проблема «Іншого» та її відображення в музиці» (онлайн участь)*;
2. VII Міжнародна науково-практична конференція **«Topical issues of modern science, society and education»**. Харків, 29–31 січня 2022 року. Доповідь: *«Арабескова сецесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського» (онлайн участь)*;
3. II Міжнародна науково-практична конференція **«Мистецтво у нелінійному просторі»**. Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 19–20 жовтня 2023 року. Доповідь: *«Елементи “східного” у фортепіанній музиці Всеволода П. Задерацького: цикл “Фарфорові чашки”» (онлайн участь)*;
4. XIX Міжнародна науково-практична конференція **«Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни»**. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 16–17 листопада 2023 року. Доповідь: *«Моделі орієнталізму в європейській фортепіанній музиці» (онлайн участь)*;
5. I Міжнародна науково-практична конференція **«Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції»**. Прикарпатський національний університет. Івано-Франківськ, 17 травня 2024 року. Доповідь: *«Фортепіанна музика XIX–XX століть у контексті культурної зустрічі окциденту та орієнту: концептуальні засади дослідження» (онлайн участь)*;
6. Міжнародна науково-практична інтернет-конференція **«Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри»**. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 травня 2024 р. Доповідь: *«Специфіка ладових основ фортепіанної музики українських композиторів XX – XXI ст.:*

взаємодія окциденту та орієнту» (онлайн участь);

7. XX Міжнародна науково-практична конференція **«Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір»**. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 21–22 листопада 2024 року. Доповідь: *«Ідея екзотизму в українській фортепіанній музиці: вплив орієнталізму» (онлайн участь);*

8. VIII Конгрес сходовознавців. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. Київ, 20 грудня 2024 року. Доповідь: *«Концептуальні основи дослідження східного Імаго у контексті музикознавства» (онлайн участь);*

9. Міжнародна науково-практична конференція **«Creative transformation and modernization of contemporary society» – «Креативна трансформація та модернізація сучасного суспільства»**. Харків, 7–9 січня 2025 року. Доповідь: *«Рефлексивна модель світосприйняття в українській фортепіанній музиці: цикл «Відображення» Бориса Лятошинського» (онлайн участь).*

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 2.1.1. Р.Шуман. Цикл «Східні картини». Другий експромт.

Nicht schnell und sehr-gesangvoll zu spielen.

See.

p

sp

Приклад 2.1.2. Р.Шуман. Цикл «Східні картини». Четвертий експромт.

Nicht schnell.

p

Приклад 2.1.3. К.Шимановський. Цикл «Маски». «Шехеразада».

Lento assai Languido

pp
ppp
ppp (dolciss. marc.)
(con Ped.)
(simile)

3
riten.
pp
ten.

Приклад 2.1.4. К. Шимановський. Цикл «Маски». «Шехеразада».

Poco avvivando (Ansioso)

perdendosi rallent.
pp
ppp
(trillo)
pp
avvivando

8
6
5

Приклад 2.1.7. К. Шимановський. Цикл «Маски». «Серенада Дон Жуана».

Vivace (♩ = 88-100)
Quasi Improvisando Fantastico
(tremolo lungo ad lib.)

Più vivo **rit.**

rit. *crescendo ed accelerando* *crescendo*

(Poco meno) (sosten.)

pp *pp grazioso (à piacere)*

cresc. molto

ppp *(trillo)* *sempre p avviv.* *a tempo* *p poco sosten.* *accel. e cresc.*

ten. *(ten.)*

cresc. ed accel. *ff adirato* *sf* *p*

ten. *sf* *p*

Приклад 2.2.5. С. Борткевич. Цикл «Кримські ескізи». «Орієнтальна ідилія».

Allegretto.

Piano.

p *sf*

trmm *trmm* *sf*

trmm *trmm* *sf*

Приклад 2.2.6. С. Борткевич. Цикл «Кримські ескізи». «Орієнтальна ідилія».

trmm *trmm* *più tranquillo*

sf *sf* *pp* *dolce espressivo*

trmm

Приклад 2.2.7. С. Борткевич. Цикл «Кримські ескізи». Хаос».

Allegro molto tempestoso.

Piano. *ff*

The musical score for Example 2.2.7 consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Piano. ff' and 'Allegro molto tempestoso'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the piece with similar complexity. Fingerings are indicated throughout the score.

Приклад 2.2.8. С. Борткевич. Цикл «Кримські ескізи». Хаос».

istesso tempo della Fuga e sempre marc.

The musical score for Example 2.2.8 consists of three systems of piano music. The first system is marked 'istesso tempo della Fuga e sempre marc.' and 'ff m.d.'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second and third systems continue the piece with similar complexity. Fingerings are indicated throughout the score.

Приклад 2.2.9. В. П. Задерацький. Цикл «Порцелянові чашки». «Польові квіти».

Allegretto placido, pastorale ($\text{♩} = 96$)

Piano *pp*

Red. al Fine

simile

The score consists of two systems of piano music. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the accompaniment in the bass clef while the treble clef has a melodic line. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

Приклад 2.2.10. В. П. Задерацький. Цикл «Порцелянові чашки».

«Польові квіти».

Vivo, gaio et leggiero ($\text{♩} = 160$)

staccato

P

staccato sempre

P

The score consists of two systems of piano music. The first system (measures 1-5) is in 2/4 time, featuring a treble clef with a whole rest and a bass clef with a staccato accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the accompaniment in the bass clef while the treble clef has a melodic line. The key signature has two flats, and the tempo is marked 'Vivo, gaio et leggiero'.

Приклад 2.2.11. В. П. Задерацький. Цикл «Порцелянові чашки». «Барабан і труба».

Marciale (♩=108)

mf
mf quasi tromba
quasi tamburo sempre

6

11

Приклад 2.2.12. В. П. Задерацький. Цикл «Порцелянові чашки». «Гулянка».

Allegro moderato, danzando (♩ = 126)

p
simile, piano sempre

6

Приклад 2.3.1. Р. Шуман. Арабеска С-Dur.

Leicht und zart. M. M. = 152.

pp

♩.

Приклад 2.3.2. Р. Шуман. Арабеска С-Dur.

Minore I.
Etwas langsamer.

mf

♩.

Приклад 2.3.3. Р. Шуман. Арабеска C-Dur.

Minore II.
Etwas langsamer. $\text{♩} = 111$

p *ritard.*

Приклад 2.3.4. К. Дебюссі. Цикл «Арабески». Перша арабеска.

PIANO

p

A tempo

rit. - - pp

poco a poco cresc.

Приклад 2.3.5. К. Дебюссі. Цикл «Арабески». Перша арабеска.

Musical score for the first Arabesque by Debussy. The score is written for piano and right hand. It features a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with various ornaments and phrasings, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *cresc.*. The tempo is marked *Mosso* in the latter part of the piece.

Приклад 2.3.6. К. Дебюссі. Цикл «Арабески». Друга арабеска.

Musical score for the second Arabesque by Debussy. The score is written for piano and right hand. It features a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The piece is marked *Allegretto scherzando*. The right hand plays a melodic line with frequent triplets and ornaments. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *p et très léger*, *dim.*, and *pp*. The tempo is marked *Allegretto scherzando*.

Приклад 2.3.7. М. Лисенко «Мрії».

Moderato, recitando **Andantino, amabile** Op.13

f *p* *mp*

Ped * Ped *

Приклад 2.3.8. М. Лисенко «Мрії».

Con moto, ma non troppo

mp *p* *a tempo*

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

Приклад 2.3.9. В. Барвінський. Цикл «П'ять прелюдій». Перша прелюдія.

Andante sostenuto

p

cresc.

Приклад 2.3.10. В. Барвінський. Цикл «П'ять прелюдій». Друга прелюдія.

Allegretto pastorale

pp sempre portamente p

leggiero

simile

Приклад 2.3.11. В. Барвінський. Цикл «П'ять прелюдій». Третя прелюдія.

p
poco cresc.
dim.
Allegro
pp
rall. assai
cresc.

Приклад 2.3.12. В. Барвінський. Цикл «П'ять прелюдій». Четверта прелюдія.

pp legato
poco cresc.
dim.

Приклад 2.3.13. В. Барвінський. Цикл «П'ять прелюдій». П'ята прелюдія.

Allegro patetico

ff

8

Приклад 3.1. Д. Кейдж. «4' 33».

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

The image shows the beginning of the musical score for John Cage's '4'33". It consists of three empty musical staves. Above the first staff, there is a tempo marking '60 ♩ = $\leftarrow \rightarrow$' and a time signature of '4/4'. A large Roman numeral 'I' is centered above the staves. The number '16' is written at the end of the second staff.

Приклад 3.2.1. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №1.

Maestoso e con fermezza

The image shows a piano score for Bohdan Ljatoszyn's 'Reflections'. It features two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking 'Maestoso e con fermezza' and dynamic markings 'ff sempre' and 'marcatissimo'. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The second system continues the piece with similar complex textures and dynamic markings.

Приклад 3.2.2. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №2.

Velutato assai

The musical score is presented in three systems, each with a piano (piano) part on the left and a violin part on the right. The time signature is 3/4.

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Both parts feature triplet figures. The piano part has a *p* dynamic, while the violin part has a *p* dynamic. The key signature has two flats.
- System 2:** Continues the triplet patterns. It includes a *rit.* (ritardando) marking and an *a tempo* marking. The piano part has a *p* dynamic, and the violin part has a *p* dynamic.
- System 3:** Features a *f* (forte) dynamic in the piano part and a *pp* (pianissimo) dynamic in the violin part. It includes the instruction *legatissimo sempre* and *m.s.* (more sostenuto) markings. The piano part has a *f* dynamic, and the violin part has a *pp* dynamic.

Приклад 3.2.3. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №3.

Tempetoso *m.s.* *m.s.* *simile*

The musical score for Example 3.2.3 is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system is marked **Tempetoso** and includes dynamics *f* and *m.s.*, and articulation *simile*. The second and third systems continue the piece with similar dynamics and articulation. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with various slurs and accents.

Приклад 3.2.4. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №3.

The musical score for Example 3.2.4 is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked *p* and *legato sempre*. The second system continues the piece with similar dynamics and articulation. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with various slurs and accents.

Приклад 3.2.5. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №4.

Disperato e lugubre

Приклад 3.2.6. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №5.

Come di lontananza

pp sempre e legatissimo

m.s. espr. molto

m.d. m.s.

rit.

m.d. m.s.

Приклад 3.2.7. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». П'єса №6.

Ironicamente, misurato assai

ff

rit.

rit.

Приклад 3.2.8. Б. Лятошинський. Цикл «Відображення». Фінал.

Con agitazione

ff

string.

loco

Приклад 3.2.9. В. Сильвестров. Цикл «Кітч-музика». П'еса №1.

Handwritten musical score for Example 3.2.9. The score is written for piano and bass clef. It features a complex texture with many notes and rests. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*. There are several instances of *Leggiero rit.* and *Leggiero*. Pedal markings are indicated by dashed lines labeled "Ped" below the bass line. There are also some markings like *(con una corda)* and *[rit]*.

Приклад 3.2.10. В. Сильвестров. Цикл «Кітч-музика». П'еса №2.

Handwritten musical score for Example 3.2.10. The score is written for piano and bass clef. It features a complex texture with many notes and rests. Dynamics include *dolcissimo*, *pp*, and *ppp*. There are several instances of *Leggiero*. Pedal markings are indicated by dashed lines labeled "Ped" below the bass line. There are also some markings like *(con una corda)* and *[rit]*.

Приклад 3.2.11. В. Сильвестров. Цикл «Кітч-музика».

П'еса №3.

Handwritten musical score for Example 3.2.11, Part 3. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and left-hand parts. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings like "dolcissimo" and "ppp". The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Pedal markings are indicated with dashed lines and the word "Ped". Performance instructions include "una corda" and "sped".

Приклад 3.2.12.. В. Сильвестров. Цикл «Кітч-музика».

П'еса №4.

Handwritten musical score for Example 3.2.12, Part 4. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and left-hand parts. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings like "dolcissimo", "ppp", and "pp". The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Pedal markings are indicated with dashed lines and the word "Ped". Performance instructions include "una corda" and "sped".

Приклад 3.2.13. В. Сильвестров. Цикл «Китч-музыка».

П'еса №5.

Allegretto (♩ = 116), тихо, светло, прозрачно и острожно.

delicissimo *rit.* *[acc]* *rit.* *Andante* *Allegretto* *rit.* *Andante*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Ped *--- Ped* *--- etc.*

rit. *Adagio (♩ = 52)* *rit.* *Allegretto* *rit.* *acc* *rit.*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Приклад 3.2.19. А. Караманов. Третій концерт для фортепіано з оркестром
«Ave Maria». Друга частина.

The image displays a musical score for the second part of 'Ave Maria' by Aram Karmanov. The score is written for piano and orchestra, featuring four systems of music. The tempo is marked 'Largo' at the beginning. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows a piano introduction with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes first and second endings. The second system features a piano accompaniment with a *simile* marking and a crescendo (*cresc.*). The third system continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The fourth system concludes the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a decrescendo (*dim.*), ending with a fermata over the final notes.

Приклад 3.2.20. А. Караманов. Третій концерт для фортепіано з оркестром
«Ave Maria». Третя частина. Каденція.

First system of the piano cadenza. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *8^{mo}*. The left hand plays a descending chromatic scale. A dashed line indicates the *8^{mo}* register.

Second system of the piano cadenza. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand continues the descending chromatic scale. A dashed line indicates the *8^{mo}* register.

Third system of the piano cadenza. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand continues the descending chromatic scale. A dashed line indicates the *8^{mo}* register. The dynamic marking *mf* is present. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the left hand.

Fourth system of the piano cadenza. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand continues the descending chromatic scale.

Приклад 3.2.21. М. Швед. П'єса «Відзвуки».

Piano

mf

ppp

8va rit.

mp

ppp

8va rit.

Приклад 3.2.22. М. Швед. П'єса «Відзвуки».

14

14

ppp

8va rit.

8vb rit.

Приклад 3.2.23. М. Швед. П'єса «Відзвуки».

31 *8va*

molto acell.

31

Приклад 3.2.24. М. Швед. П'єса «Відзвуки».

35 *8va*

p

pp

p

35

mp

3

3

8va

15ma

8va

8vb

ped.

Приклад 3.2.25. М. Швед. П'єса «Відзвуки».

70 *ad libitum*

ppp

8va

15ma

70

ppp

8vb

Приклад 3.3.1. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №1.

Andante Pysanka

pp

4

6

9

11

Приклад 3.3.2. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №2.

Giocoso

mp molto rubato

sub.p

p mf poco

piu mosso

8va legato

Ped. *

Ped. *

Приклад 3.3.3. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №3.

The image displays a musical score for a piano piece titled "Pisanka No. 3" by O. Kozarenko. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 12 and includes a forte (*f*) dynamic marking and a sixteenth-note triplet in the bass staff. The fourth system starts at measure 15. The fifth system starts at measure 19 and features several triplet markings in both staves. The sixth system starts at measure 22 and concludes with a trill in the treble staff. The score is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Приклад 3.3.4. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №4.

Tranquillo

1

5

10

14

18

Приклад 3.3.5. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №5.

Ritmico

misterioso

pp

sempre staccato

4

7

sempre staccato

9

10

mp

Приклад 3.3.6. О. Козаренко. Цикл «Писанки». Писанка №5.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Pisanka No. 5' by O. Kozarenko. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure numbers 39, 42, and 45 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 39-41) features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. A first ending bracket is shown above measure 39. The second system (measures 42-44) includes a 'Ped.' (pedal) marking above measure 42 and a 'secco' marking above measure 44. The third system (measures 45-47) shows a change in dynamics, with 'p' (piano) in measure 45 and 'pp' (pianissimo) in measure 47. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 47.